NT
ER
ES
AU
LE

ÈS


TURN THE LEAF AND GLEAN THE FRUIT
ADDISON CAIRNS MIZNER
HIS BOOK
NO
DATE

l'analyse, mais dressé, pour ainsi dire, l'inventaire de toutes les circonstances qui ont permis à ces styles de s'affirmer, qui ont permis à leurs caractères distinctifs de s'imposer.

Puis, dans des planches où, à côté des ensembles, sont présentés tous les détails typiques, M. L. Roger-Milès étudie séparément les reliques des époques disparues; il applique à l'étude des monuments eux-mêmes la méthode d'investigation historique et critique dont il a tracé le sommaire dans le compendium préparatoire.

LES ARCHITECTEURS ET LES STYLISTES

INTRODUCTION.

§ I. — L'Architecture.

I. — *Caractère spécial de l'architecture. — L'utilité et le beau. — Les conditions de la beauté architecturale.*

II. — *La mémoire du passé. — Création et imitation. — Les lois du progrès. — L'individu et le milieu social.*

§ II. — Les premiers siècles. Étude sommaire des origines.

I. — *Époque celtique.*

II. — *Les cités gallo-grecques et la conquête romaine.*

A. La civilisation fut-elle gallo-grecque ou gallo-romaine?
B. Constructions romaines de la Gaule. — 1° Monuments religieux et historiques. — 2° Théâtres. — 3° Édifices administratifs. — 4° Les tombeaux et les cippes.

III. — *L'Art latin.*

A. La basilique romaine devient basilique chrétienne.
B. Les basiliques chrétiennes. — Plan et construction.

§ III. — Le style byzantin.

I. — *Nécessité d'en étudier le système. — Plan et construction des églises d'Orient.*

A. La nef, l'abside, les coupoles, les procédés de construction.
B. Les portes, les niches, les fenêtres, les moulures.

II. — *L'intérieur.*

A. Porches et pendentifs.
B. La sculpture ornementale.

III. — *Le processus de l'influence byzantine sur l'architecture romane. — Considérations générales. — Les premiers architecteurs.*

§ IV. — Le style roman.

I. — *Considérations générales.*

A. La durée de la civilisation romane.
B. Signification du mot roman.

II. — *Caractères et procédés de construction.*

A. L'architecture romane n'est pas l'expression de l'architecture romaine dégénérée.
B. Importance de l'ornementation pour déterminer le caractère de l'architecture romane.
C. La voûte. - Les nefs latérales se continuent derrière le chœur.
D. Le porche.
E. Décoration des colonnes, bases et chapiteaux.
F. Signification esthétique du style roman.

§ V. — Le style ogival.

I. — *Architecture religieuse.*

A. L'ogive seulement considérée comme élément de construction.
B. Époque de sa constitution définitive.

CLASSIFICATION
DES
STYLES ARCHITECTONIQUES

DIVISION

SOMMAIRES

ÉPOQUE ROMAINE

ROMAN PRIMORDIAL (VIIIe au Xe siècle)

ROMAN SECONDAIRE (1000-1137)

ROMAN TERTIAIRE (1137-1223)

Planche 19. — Variétés et détails de chapiteaux caractéristiques du XIIe siècle : apparente unité dans l'inspiration du décor. — *Église Saint-Hildevert, à Gournay.*

Planche 20. — Types et détails d'architecture romane laïque. — *Maisons romanes à Cluny.*

Planche 21. — Type rare d'église fortifiée. Caractères architectoniques sortant des traditions habituelles au XIIe siècle. — *Église Notre-Dame d'Étampes.*

Planche 22. — Architecture privée du XIIIe siècle. Style Bourguignon. L'ogive commence à pénétrer généralement dans le système de construction. — *Maisons à Chanceau.*

Planche 23. — Style de transition. Ogive et plein cintre. Expression allongée des figures. Proportions exagérées de la tête. — *Abbaye de Moissac.*

OGIVAL PRIMAIRE (1223-1314)

Planche 24. — Documents caractéristiques de décoration à l'époque ogivale primaire.

Planche 25. — Architecture monastique : voûtes des salles et arcades des cloîtres. — *Abbaye du Mont-Saint-Michel.*

Planche 26. — Traditions établies dans l'expression des figures. La complication du décor nuisant à la pureté du style. — *Cathédrale de Chartres.*

Planche 27. — Manifestation monumentale de l'autorité et de la juridiction communales au XIIIe siècle. — *Maison commune de Saint-Antonin.*

Planche 28. — Caractères définitifs de l'architecture ogivale religieuse au milieu du XIIIe siècle. — *Cathédrale de Reims.*

Planche 29. — Documents de décoration et de construction dans l'architecture monastique. — *Ancien prieuré Saint-Martin-des-Champs, à Paris.*

Planche 30. — Élévation géométrale, coupe et détails donnant des exemples de l'union des styles pendant la période ogivale. — *Notre-Dame de Paris.*

Planche 31. — Caractère d'élégante stabilité de l'architecture ogivale à la fin du XIIIe siècle. — *Église Saint-Urbain, à Troyes.*

Planche 32. — La simplicité dans l'architecture civile à la fin du XIIIe siècle. La synthèse dans l'expression de la figure humaine. — *Maison des Musiciens, à Reims.*

Planche 33. — Recherche de somptuosité dans le décor. Puissante intensité d'expression dans la figure humaine. — *Cathédrale de Strasbourg.*

OGIVAL RAYONNANT (1314-1422)

Planche 34. — Documents caractéristiques de décoration dans les œuvres de tradition ogivale au XIVe siècle et pendant le premier quart du XVe siècle.

Planche 35. — Effet décoratif obtenu par la seule disposition des fenêtres. Chapiteaux ornés de feuillages interprétés à l'état de nature. (Milieu du XIVe siècle.) — *Maison du Grand Veneur, à Cordes. Maison à Sarlat.*

Planche 36. — Absence de caractère, d'unité et de puissance dans un pastiche d'architecture ogivale. — *Notre-Dame d'Orléans.*

Planche 37. — Un château fort au XIVe siècle. Restauration. — *Château de Pierrefonds.*

Planche 38. — Expression de la figure humaine à la fin du XIVe siècle. — *Cathédrale d'Amiens.*

Planche 39. — Le style ogival du commencement du XVe siècle, dans Paris, est caractérisé nettement dans la haute fenêtre reproduite, ainsi que dans les marmousets à expression grotesque. — *Église Saint-Séverin, à Paris.*

Planche 40. — Un morceau fortifié d'architecture civile au commencement du XVe siècle. Exemple qu'on ne peut généraliser ni étendre à un système habituel de construction. — *Tour de Jean Sans-Peur, à Paris.*

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI (1422-1453)

Planche 41. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements au milieu du XVe siècle.

Planche 42. — Le style ogival est prodigue d'ornements; il perd définitivement toute simplicité. — *Église de Saint-Ouen, à Rouen.*

Planche 43. — Style ogival au milieu du XVe siècle dans l'architecture spéciale des hôpitaux et hospices. — *Hospice de Beaune.*

Planche 44. — La décadence du style ogival dans l'architecture privée s'affirme en des formules de transition. — *Château de Dunois, à Châteaudun.*

Planche 45. — Le style ogival fut moins tenace en Bourgogne que dans l'Ile-de-France : de bonne heure, il subit une formule de transition, qui le prépara à l'évolution de la Renaissance. — *Hôtel dit des Ambassadeurs, à Dijon.*

RENAISSANCE (PREMIÈRE PÉRIODE) (1453-1515)

Planche 46. — Documents caractéristiques de décoration extérieure et d'ornements de la première période de la Renaissance.

Planche 47. — A la fin du xve siècle, l'arc en ogive a disparu. Curieux spécimen d'architecture civile. — *Hôtel de ville de Dreux.*

Planche 48. — Le système ogival à la fin du xve siècle. Exemple d'une pureté élégante qui n'était plus dans les habitudes de l'époque. — *Hôtel de Cluny, à Paris.*

Planche 49. — Le style ogival flamboyant apparaît en Normandie particulièrement expressif : tout l'édifice participe à l'unité de l'effet décoratif. — *Palais de Justice, à Rouen.*

Planche 50. — Pendant la première période de la Renaissance, les châteaux conserveront, dans certaines de leurs parties (portes, tours, etc.), un aspect de forteresse. — *Château de Reignac.*

Planche 51. — Au commencement du xvie siècle, l'architecture religieuse demeure étroitement attachée au système ogival. — *Jubé de l'église de la Madeleine, à Troyes.*

Planche 52. — Dès le commencement du xvie siècle, le style de transition se manifeste : l'ogive s'affaisse comme pour rechercher le plein cintre. — *Hôtel de la Trémoille, à Paris.*

Planche 53. — Exemple de l'union des styles dans l'architecture privée au commencement du xvie siècle. — *Hôtel des frères Lallemans, à Bourges.*

Planche 54. — Les vieilles maisons de bois, au xvie siècle. — *Maisons en bois à Beauvais, à Reims et à Saint-Lô.*

RENAISSANCE (DEUXIÈME PÉRIODE) (1515-1547)

Planche 55. — Documents caractéristiques de décoration d'ordre architectonique, et d'ornements de la deuxième période de la Renaissance.

Planche 56. — Le style de la Renaissance encore indemne de l'influence italienne. Élégance du décor et eurythmie des proportions de l'édifice. — *Ancien Hôtel de ville d'Orléans.*

Planche 57. — Élément décoratif apporté, au xvie siècle, dans les plafonds, par la variété des caissons et des clefs de voûte. — *Château d'Azay-le-Rideau.*

Planche 58. — Avant d'atteindre à une formule qui puisse passer pour définitive, la Renaissance, en d'inquiètes recherches, multiplia les efforts de symétrie. Ce sont les œuvres nées de ces recherches qui semblent les plus intéressantes au cours de son évolution. — *Maison d'Agnès Sorel, à Orléans.*

Planche 59. — Le style décoratif de la Renaissance appliqué à des constructions conçues dans la tradition de l'architecture féodale. — *Châteaux de Chambord et de Chenonceaux.*

Planche 60. — Construction où la Renaissance s'apprête à évoluer vers le goût italien. — *Maison dite de François Ier, à Paris.*

Planche 61. — Les traditions de la Renaissance se sont établies dans l'architecture civile des provinces dès la première moitié du xvie siècle. — *Maisons à Orléans et au Mans.*

Planche 62. — Formule curieuse d'architecture religieuse au milieu du xvie siècle. Le rappel des ordres antiques s'allie au souvenir de l'art ogival. (Clef pendante.) — *Portail de l'église Saint-Martin, à Épernay.*

Planche 63. — L'influence italienne tempérée par la tradition française. Expression qui marque une époque de transition dans les étapes de l'architecture de la Renaissance. — *Escalier du château de Blois.*

Planche 64. — La Renaissance a affirmé parfois ses qualités de style, au milieu du xvie siècle, par la régularité des lignes et la sobriété du décor. — *Château d'Ancy-le-Franc.*

Planche 65. — Le défaut d'unité, dans la construction d'un édifice, nuit à l'effet et à l'intelligence de l'ensemble, et mène à la confusion, sinon à la négation du style. — *Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Gisors.*

Planche 66. — Absence d'unité et influence exotique. — *Palais de Fontainebleau.*

RENAISSANCE (TROISIÈME PÉRIODE) (1547-1610)

Planche 67. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements de la troisième période de la Renaissance.

Planche 68. — Comment on restaurait à la fin du xvie siècle : un styliste français au temps de la Renaissance : Jean Bullant. — *Château d'Écouen.*

Planche 69. — Œuvre de style personnel, en dehors de toute tradition habituelle au milieu du xvie siècle. — *Château d'Anet.*

Planche 70. — Expression rigoureusement française du style de la Renaissance dans l'architecture civile. — *Hôtel Carnavalet, à Paris.*

Planche 71. — Recherche de variété dans le décor de l'architecture civile de la fin du XVIe siècle. Les lignes sont morcelées et forment un système dont la symétrie est compliquée. — *Hôtel Vogué, à Dijon.*

Planche 72. — Recherches de styles en des projets imaginés mais non réalisés. — *Études de Du Cerceau (Montargis — Charleval — Verneuil).*

Planche 73. — Le château de Chantilly à différentes époques. — *Château de Chantilly.*

Planche 74. — Le style de la Renaissance ramené presque à la tradition ogivale, par des nécessités d'adaptation climatérique : un monument de véritable émanation nationale. — *Ancien Hôtel de ville, à Paris.*

ÉPOQUE DE LOUIS XIII (1610-1643)

Planche 75. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIII.

Planche 76. — Le manque de simplicité provoqué par un désir de création monumentale. Application imparfaite des projets imaginés par les stylistes. — *Château de Beaumesnil.*

Planche 77. — Dans l'architecture monastique du XVIIe siècle on remarque souvent, à côté d'un effort de simplicité dans les lignes de la construction, une recherche d'élégance dans le décor dont on la revêt. — *Église des Carmes déchaussés, à Paris.*

Planche 78. — Les trois ordres antiques employés simultanément dans un même édifice au XVIIe siècle. — *Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris.*

Planche 79. — Simplicité dans le décor de l'architecture civile provinciale au XVIIe siècle. — *Maison rue Linguet, à Reims.*

Planche 80. — L'harmonie et la mesure dans l'effort décoratif pendant la première moitié du XVIIe siècle. — *Palais du Luxembourg, à Paris.*

Planche 81. — Le style, à l'époque de Louis XIII, n'est peut-être qu'une dernière évolution de la Renaissance. — *Cheminées à Reims et à Chanteloup. — Porte de l'église de Clichy.*

Planche 82. — Pendant la première moitié du XVIIe siècle, l'architecture civile chercha souvent l'élégance dans la simplicité. — *Portes cochères et Intérieurs d'Hôtels particuliers.*

ÉPOQUE DE LOUIS XIV (1643-1715)

Planche 83. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIV. Influence manifeste des styles.

Planche 84. — Le style Louis XIV ne peut se défendre d'être emphatique, même lorsqu'il prétend à la simplicité. — *Château de Marly.*

Planche 85. — Plans du palais de Versailles à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. — *Palais de Versailles.*

Planche 86. — Unité d'inspiration dans le système décoratif du style Louis XIV. — *Palais de Versailles*

Planche 87. — Architecture monumentale d'un caractère spécial au XVIIIe siècle : palais et hospice à la fois, par destination. — *Hôtel des Invalides, à Paris.*

Planche 88. — Le rythme décoratif, dans la distribution de la marbrerie, au XVIIe siècle. — *Marbrerie à compartiments du dôme de l'Église des Invalides et du Palais Mazarin, à Paris.*

Planche 89. — Le Dôme dans l'architecture monumentale au XVIIIe siècle. — *Le Val-de-Grâce, le collège des Quatre-Nations (ancien palais Mazarin), l'Institut et l'église de l'Assomption, à Paris.*

Planche 90. — Architecture civile. Décoration intérieure à la fin du XVIIe siècle. — *Galerie dorée de la Banque de France, à Paris.*

ÉPOQUE RÉGENCE ET DE LOUIS XV (1715-1774)

Planche 91. — Documents caractéristiques de décoration pendant la Régence et à l'époque de Louis XV. Le *style rocaille* n'a pas encore imposé son système outré d'asymétrie.

Planche 92. — Le style Louis XV ne se borne pas au style rocaille. A côté de l'innovation asymétrique, il y eut un style dont la formule est issue de la tradition. Ce que le style Louis XV fuit avec obstination, c'est la rigidité de l'angle droit. — *Décorations intérieures, par J.-A. Meissonnier.*

Planche 93. — La formule décorative qui se répète généralement dans les petites fontaines publiques du XVIIIe siècle. — *Fontaines publiques, à Paris et à Reims.*

Planche 94. — Du rôle de la colonne dans les constructions monumentales, à la fin du règne de Louis XV. — *Projets de monuments décoratifs. — Façades d'Hôtels particuliers.*

Planche 95. — Les traditionnistes, à l'époque de Louis XV, se recommandent par une simplicité qui sait demeurer élégante. — *Maison de plaisance (avec orangerie et grotte) de M. Crozat, à Montmorency.*

Planche 96. — Au XVIIIe siècle, les architectes ne résistent pas au désir de faire monumental. Remarquer l'énorme développement de la construction, dont le but était de donner de l'eau avec parcimonie d'ailleurs. — *Fontaine publique érigée rue de Grenelle, à Paris, par Edme Bouchardon, et projet d'Arc de triomphe.*

Planche 97. — On trouve parfois une expression sobre et sévère dans le style de l'architecture privée du temps de Louis XV. — *Hôtel particulier, rue de Grenelle, à Paris.*

ÉPOQUE DE LOUIS XVI (1774-1789)

Planche 98. — Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque de Louis XVI.

Planche 99. — A l'époque de Louis XVI, l'évocation de l'antiquité fut, pour ainsi dire, encouragée par l'étude de l'archéologie et de la philosophie. — *Pavillons ou Salons de plaisance.*

Planche 100. — Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, la galerie devient de nécessité dans les hôtels particuliers. — *Décoration de trois galeries, dont une éclairée par le haut.*

Planche 101. — La simplicité artificielle dans l'art rustique à la fin du XVIIIe siècle. — *Laiterie de la Reine au château et plan du Petit-Trianon, à Versailles.*

Planche 102. — Pavillons de proportions ravissantes (Restauration moderne). — *Folie d'Artois ou château Bagatelle (Bois de Boulogne, à Paris).*

Planche 103. — La construction des Théâtres à la fin du XVIIIe siècle. — *Théâtre de l'Odéon, à Paris.*

Planche 104. — Répétition de mêmes éléments décoratifs, et variété dans leur arrangement. — *Lambris, panneaux et cartouches.*

ÉPOQUE DU PREMIER EMPIRE (1804-1814)

Planche 105. — Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque du Premier Empire. Servitude imposée d'une expression déterminée par un styliste, en imitation des systèmes décoratifs de l'antiquité romaine.

Planche 106. — L'évocation antique désirée mais non exactement obtenue, par le style du Premier Empire. — *Salle de la Vénus de Milo au Louvre, à Paris*

Planche 107. — Le style de l'Empire n'a pas tardé à être rococo, parce qu'il fut voulu, qu'il fut imposé et enseigné, et qu'il ne résulte pas d'un élan collectif d'inspiration, auquel le temps lentement fournit des caractères déterminés. — *Monuments privés.*

Planche 108. — L'absence d'idée et la froide monotonie d'invention. — *Monuments publics.*

Planche 109. — L'excès de détails dans le décor d'un plafond donne une sensation d'écrasement. — *Ancien palais des Tuileries, à Paris.*

Planche 110. — L'art romain — expression décadente — choisi de préférence à l'art grec par les stylistes de l'Empire; absence de simplicité et monotonie. — *Ensemble et détail de la décoration d'un Cabinet pour le roi d'Espagne.*

Imprimerie Lahure

COMMENT
Discerner les Styles

**

ARCHITECTURE ET DÉCORATION

EXEMPLAIRE IMPRIMÉ SUR PAPIER VÉLIN TEINTÉ
FABRIQUÉ SPÉCIALEMENT POUR CETTE PUBLICATION
PAR
GEORGES OLMER ET J. HESBERT
Anciennes Papeteries Didot

COMMENT
Discerner les Styles
DU VIIIE AU XIXE SIÈCLE

* *

CARACTÈRES ET MANIFESTATIONS DES FORMES

EN

Architecture et Décoration

LES PREMIERS SIÈCLES. — LE STYLE BYZANTIN. — LE STYLE ROMAN
LE STYLE OGIVAL. — LA RENAISSANCE. — TEMPS MODERNES

PAR

L. ROGER-MILÈS

ACCOMPAGNÉS DE DEUX MILLE REPRODUCTIONS DOCUMENTAIRES
GRAVÉES PAR J. MAUGE

PUBLICATION HONORÉE DE LA SOUSCRIPTION
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

PARIS
ÈDOUARD ROUVEYRE, ÈDITEUR
76, RUE DE SEINE, 76

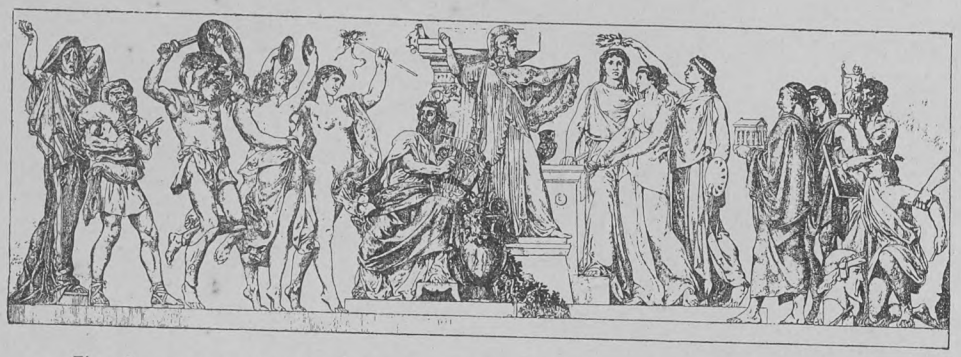


Fig. 1. — HISTOIRE DE L'ART. FRAGMENT DE FRISE PEINTE PAR F. EHRMANN

INTRODUCTION

L'accueil bienveillant que le public a fait à notre ouvrage paru précédemment : *Études pratiques sur les Formes et Décors propres à déterminer les Caractères des Styles dans les Objets d'Art et la Curiosité*, nous fait espérer une faveur pareille pour le travail que nous lui présentons aujourd'hui.

Ce nouveau livre : *Caractères et Manifestations des Formes en Architecture et Décoration*, est la continuation de notre série : *COMMENT DISCERNER LES STYLES*. Certes, les amateurs d'art pourront glaner dans les planches où nous avons réuni tant de documents épars à tous les points de notre territoire, et à toutes les époques de l'histoire de notre Art National. Mais notre but est plus général, et, disons-le, plus modeste. Nous n'avons nullement la prétention de faire une œuvre technique à l'usage des archi-

tectes et des hommes du métier, encore qu'ils puissent trouver en notre recueil un instrument utile de mnémotechnie et de consultation, par le rappel et la comparaison de documents puisés aux sources les plus authentiques, et contrôlés avec la plus scrupuleuse exactitude.

Nous nous adressons surtout à ceux qui ne savent pas, à ceux qui ont le désir de se renseigner rapidement, qu'ils soient jeunes ou âgés, à ceux enfin qui jusqu'ici passaient indifférents devant les édifices en présence desquels les met la vie de chaque jour; à ceux-là surtout, notre livre, nous l'espérons, sera d'une immédiate et constante utilité : il fournira un stimulant à leur attention, et un aliment à leur curiosité.

Que de fois il nous est arrivé à nous-même, alors que nous n'étions pas encore absorbé par nos études d'art, de voir des monuments à Paris ou en province, sans donner un regard à leur procédé de construction, un souvenir à leur passé historique! Nous en faisons l'aveu, parce que, depuis de longues années, nous avons secoué cette torpeur ignorante, et aussi parce que nous nous sommes aperçu que nombre de personnes étaient dans notre cas.

Cet état d'esprit d'ailleurs est communément accepté en ce qui concerne l'architecture. Tout le monde parle de peinture, de sculpture, de musique, de littérature; tout le monde porte, sur ces différentes expressions de l'art ou de la pensée, des jugements souvent audacieux, pour ne pas dire davantage; quand il s'agit d'architecture, on se tait, on observe une réserve prudente; on se contente de constater l'utilité d'une construction sans mesurer l'effort d'inspiration dont elle émane; et quand on se trouve devant un de ces savants ouvrages que quelques maîtres en l'art de l'architecture ont publiés, on les laisse fermés, comme si les

seuls initiés, les seuls *diplômés* étaient capables d'en avoir la compréhension spéciale.

Il a fallu l'apostolat courageux de Charles Normand, l'éminent et laborieux fondateur de *L'Ami des Monuments*, pour nous réveiller de notre engourdissement et pour tourner les regards de la foule vers les splendeurs monumentales de notre patrimoine national, que des actes de vandalisme menaçaient de détruire : alors on a reconnu que tel portique était vraiment intéressant, que telle vieille maison méritait d'être défendue contre l'ardeur jamais lassée des démolisseurs, que telle église n'était pas indigne que le budget ouvrît un crédit à sa réparation ; et l'on sait combien de précieuses reliques Charles Normand a tirées de l'oubli.

Si notre livre est compris dans le sens où nous l'avons conçu, il fournira de nouveaux adhérents à *L'Ami des Monuments* ; il donnera à ceux qui s'y seront renseignés, cette curiosité permanente, obsédante presque, de ne pas regarder un seul édifice, sans s'interroger sur le style et l'époque qui s'y révèlent.

Et la réponse leur viendra aisément : ainsi que chacun le constatera, nous nous sommes tenu dans notre étude en dehors de toute prétention à la monographie des monuments rencontrés : nous n'avons pas fait un guide de la France monumentale ; nous avons cherché les caractères des styles successifs de l'architecture en France, et les monuments n'ont été mis à contribution, que pour nous fournir des exemples, et pour nous permettre d'énoncer des théories, d'étayer des systèmes.

C'est en somme une sorte de manuel d'éducation de l'œil à l'usage des promeneurs et des touristes, mais un manuel documentaire, qui a la prétention d'instruire sans pédanterie, et d'être feuilleté et compris sans effort.

Peut-être s'est-il glissé quelques erreurs dans notre travail : il est presque impossible de les éviter dans une œuvre aussi complexe, portant sur des époques lointaines, alors que souvent l'on est obligé de lutter contre la légende, et contre l'incertitude d'hypothèses, qu'une sorte de tradition, faite d'indolence ou d'ignorance, a acceptées comme l'expression la plus probable de la vérité. Mais ces erreurs, nous nous appliquerons à les corriger par la suite, surtout si nos lecteurs veulent bien se donner le souci de nous y aider.

Enfin, nous ne voulons pas achever cette introduction, sans remercier notre éditeur du concours dévoué qu'il n'a cessé de nous prêter. Avec une volonté que rien ne rebute et une érudition que sa modestie l'empêche de manifester lui-même, il a été pour nous un collaborateur de tous les instants, et un ami exceptionnellement sûr : puisse-t-il trouver ici l'expression de notre profonde gratitude.

L. Roger-Milès.

Fig. 2. — HISTOIRE DE L'ART. FRAGMENT DE FRISE PEINTE PAR F. EHRMANN

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE

I. Caractère spécial de l'architecture. — L'utile et le beau. Les conditions de la beauté architecturale.

Avant d'étudier au cours de douze siècles les caractères et les manifestations des formes dans l'architecture française, il nous semble indispensable de chercher quels sont les principes esthétiques de son expression, à quelle loi son évolution obéit, et quelle portée de morale sociale se dégage de ce long examen, si l'on considère que l'architecture a sa genèse dans la genèse même de la créature. « L'architecture, dit Lamennais, est née avec l'homme, car l'homme eut toujours besoin d'abri contre l'inclémence de l'air et les attaques des animaux durant son sommeil ; et lorsque cet abri nécessaire ne se présentait pas de soi-même, il fallait que l'homme se le créât. Dans les flancs des montagnes il se creusa des grottes. Avec des pierres ou de l'argile il imita ces grottes dans la plaine ; il les imita près des forêts avec des branches d'arbre, des écorces, du gazon, du feuillage ; et l'art de bâtir fut ainsi le premier art pratique, art fécond, art matrice de tous les autres arts, comme la masse solide de la terre est la matrice universelle des êtres qui ont successivement apparu à sa surface.

« Par ce qui la caractérise spécialement, l'architecture représente donc le monde inorganique : aussi ses lois premières, comme les lois de ce monde,

sont-elles des lois mathématiques, communes aux deux éléments qui s'unissent en elle, l'utile et le beau. » L'utile et le beau : c'est-à-dire que l'expression de l'architecture est subjective par essence, et que jamais l'architecte n'a, dans la conception de son œuvre, et dans la beauté dont son inspiration semble la vêtir, à se désintéresser de l'utilité qu'elle recèle nécessairement.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de certaines lois de l'utile, telles que la pesanteur, la statique, la cohésion et la résistance des corps : ceci fait l'objet d'études techniques qui nous entraîneraient trop loin : mais ce qu'il nous appartient de chercher, c'est la condition de la beauté.

Cette condition est faite d'éléments multiples : la première est la symétrie, parce qu'en exigeant un centre autour duquel les différentes parties se présentent dans un ordre déterminé et régulier, elle donne à l'édifice l'unité. Si grand que soit l'édifice, si variés que soient les effets décoratifs qui concourent à sa splendeur, il ne sera pas beau, absolument, s'il lui manque cette qualité maîtresse, l'unité.

Une autre élément de la condition de la beauté est la forme, qui est l'agent principal de l'expression, parce qu'elle porte en elle le signe de la personnalité de celui qui l'a créée, que son inventeur échappe dans cette création aux lois positives et qu'elle en reçoit la vie, autrement que par les calculs précis, et l'acquis de l'expérience.

L'architecte le plus savant, le plus érudit, le mieux préparé à appliquer les formes qu'il a étudiées chez d'autres, serait en effet incapable d'élever un édifice digne de ce nom, s'il ne savait pas mettre de la vie dans ses formes, si, en un mot, son œuvre ne portait pas en elle un reflet de sa propre pensée, une émotion qui émanât de lui, qui fût bien de l'Art, en dehors de la science, de l'archéologie et de l'histoire. Et c'est en cela qu'on a pu dire que l'architecture était l'harmonie des pierres, comme l'harmonie est l'architecture des sons.

Il y a en musique des accords d'une sonorité éclatante, et d'une justesse parfaite, qui nous laissent indifférents; d'autres au contraire qui attaquent notre sensibilité et la font passer par toute la gamme des émotions. Il en est de même en architecture. Certaines constructions ne sollicitent pas notre attention; on les voit, parce que leur masse se dresse devant les yeux; mais on ne les regarde pas; on demeure froid devant elles; ce sont des constructions qui ne *vivent* pas. D'autres au contraire nous attirent, nous étonnent, nous passionnent, éveillent notre esprit à un monde d'idées; dans leurs formes, dans le moindre de leurs détails, on écoute pour ainsi dire la palpitation d'une âme : celles-là sont des œuvres d'art; elles vivent, et parfois, nous le verrons, elles sont éternelles! Est-il besoin de remarquer

que la beauté, considérée dans cette condition, n'a aucun rapport avec cette autre beauté que les esprits pratiques reconnaissent à une construction, parce qu'il y a accord réalisé entre la convenance des proportions et la destination spéciale de la construction : dans ce cas, c'est la raison qui juge, et non la sensibilité morale qui s'émeut : l'esthétique n'a rien à y voir.

Mais ce n'est pas à dire que dans l'étude des monuments il faille dédaigner ceci au profit de cela ; qu'il s'agisse d'architecture religieuse, symbole du dogme, ou d'architecture civile, symbole des sociétés et des mœurs qui s'y révèlent, on ne doit rien négliger, parce que c'est dans leurs monuments que les peuples surtout ont écrit l'histoire de leur vie morale et intellectuelle.

« Comme en pénétrant au-dessous de la surface, dans les entrailles de la terre, dit encore Lamennais, on y découvre les débris d'êtres qui ne sont plus, le squelette brisé, dispersé, d'un monde antique qui s'est évanoui ; en pénétrant dans les entrailles du temps, on y découvre aussi les fragments épars et mutilés d'un autre monde, du monde primitif de l'homme, les débris pétrifiés des religions éteintes, les ossements gigantesques de ces êtres puissants qu'on appelle sociétés, nations, les membres, disjoints, incomplets, de vastes organismes que la pensée cherche à reconstruire, et qu'elle reconstruit en effet, à mesure que les lois de l'univers nous sont mieux connues. »

II. — La mémoire du passé. — Création et imitation. Les lois du progrès. — L'individu et le milieu social.

A toutes les époques de civilisation, les peuples ont eu cette curiosité du passé : ils ont éprouvé le besoin de réintégrer la vie dans ce qui n'était plus ; et comment eussent-ils pu tenter pareille aventure, comment eussent-ils osé un seul effort en ce sens, s'il n'avaient pas eu l'œuvre des architectes pour donner un cadre à leur désir, et asseoir leurs hypothétiques résurrections ?

Parfois même, nous le verrons par la suite, les hommes ont poussé trop loin leur culte de ce passé, dont l'architecture avait bravé les siècles : l'admiration qu'ils lui avaient vouée les aveuglait au point qu'ils ne savaient plus trouver le principe de l'Art autre part que dans l'imitation. De là les périodes de décadence que nous aurons l'occasion de signaler.

C'est qu'en effet, si l'imitation apporte un élément à l'art, un élément d'éducation, elle ne saurait aucunement en être le principe.

L'art, l'art de l'architecture en particulier, est le développement progressif des puissances actives de l'homme : il grandit, avec les besoins nou-

veaux que suscite l'évolution des facultés supérieures, et chaque œuvre qui naît de son effort doit marquer un pas en avant dans la voie de la perfection. Il est parti d'une émanation spéciale des instincts primitifs, et le processus régulier de son évolution l'a fait s'illuminer de ce foyer que l'homme découvrait en lui, à mesure qu'il s'éloignait de la barbarie. Et cela s'est accompli lentement, mais sans arrêt. On est parti de l'utilité précise pour arriver à la recherche du Beau, par la conquête de ce qu'on pensait être le Vrai : l'Art, dans l'ensemble des efforts humains, n'est pas isolé : il est solidaire du mouvement social ; il participe de sa vie, de son essence : il est la manifestation la plus haute du progrès parce qu'il a le progrès pour but : ses lois sont intimement liées à celles de l'intelligence et de l'amour infini ; il est le mode sublime d'ascension de l'âme vers l'unité éternelle !

C'est pourquoi il ne peut se dérober à ces lois de continue évolution, à ces conditions nécessaires d'existence et de développement, à ce mécanisme invariable dont l'ordre physique et l'ordre intellectuel sont les moteurs essentiels. Que le caprice d'une pensée paresseuse, d'un goût impuissant veuille arrêter ce mouvement, en changer le sens, et l'Art devient une machine qui patine sur place : c'est ce qui se produisit aux époques où l'imitation s'imposa.

Ces époques, est-il nécessaire de le remarquer, correspondent à de profondes révolutions dans la société : il semble alors que pendant ces enfantements laborieux, pendant que l'intelligence collective cherche une expression nouvelle de la vérité qui régira les peuples, l'art sommeille et se recueille en attendant que se révèle à lui l'expression nouvelle du Beau, c'est-à-dire le progrès affirmé par une formule capable de découvrir à l'inspiration des horizons encore insoupçonnés.

Car il faut admettre que jamais le progrès par essence n'aura atteint les limites au delà desquelles la pensée ne pourra s'envoler. Et c'est là la grande consolation des hommes que des constatations de piétinement et de recommencement pourraient affliger. En matière d'art, le proverbe « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil » est faux, parce qu'il est désespérant, et que l'art vit d'un éternel espoir.

Si l'artiste se manifeste dans son individualité, si son œuvre semble apporter à son époque un élément inédit de variété, cet artiste cependant, si individuel qu'il paraisse, n'échappe pas à l'influence du milieu où il vit, et il est par cela même une expression du milieu social où il vit : les mœurs, les doctrines, les croyances, la civilisation, la philosophie, la religion, la palpitation en un mot de l'air qu'il respire et de l'âme sociale qui l'enveloppe,

exercent nécessairement sur lui une sorte de pression, et son développement individuel porte le reflet du développement général.

Le Beau est absolu en soi; mais les aspects que le Beau peut revêtir sont infiniment divers, et c'est dans cette variété qui évolue par des moyens, opposés parfois, vers la perfection, que l'Art se hausse et grandit. Lorsqu'un type fini du Beau, correspondant à une conception finie du Vrai, est épuisé, certains pensent qu'il n'y a pas à aller au delà, et que l'heure est venue de la répétition, de la corruption, de la décadence. C'est là une erreur : certaines grandes heures du passé nous le prouvent en d'admirables monuments, l'âme de l'artiste trouve alors un type plus parfait du Beau, dont le cycle à parcourir est riche autant qu'imprévu : c'est le progrès qui règle sa marche, le progrès humainement et superbement jeune, qui plane au-dessus des individus, au-dessus des peuples, au-dessus des races, et poursuit à travers les siècles, sur les ruines, son œuvre jamais achevée, son ascension infinie.

Et ce progrès de l'Art, frère jumeau du progrès de l'âme, produit et explique le progrès de l'idéal. « L'artiste, a écrit Alexandre Dumas fils, ne mérite véritablement ce nom d'artiste, que lorsqu'il donne une âme aux choses de la matière, une forme aux choses de l'âme, que lorsque, en un mot, il idéalise le réel qu'il voit et réalise l'idéal qu'il sent. »

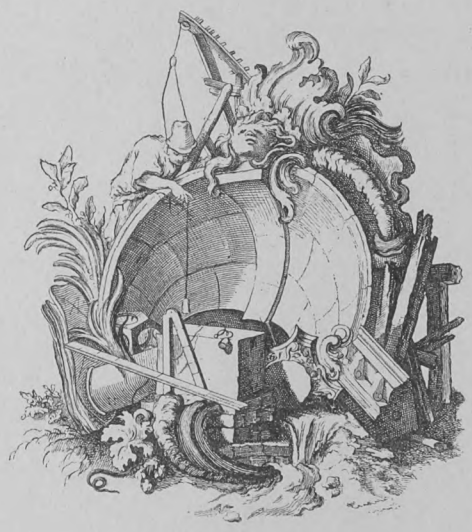
Et c'est parce que cet idéal est toujours en progrès, qu'il ne faut pas désespérer, à l'heure actuelle, de voir se lever un jour une génération nouvelle, qui, préparée par la silencieuse étude de celles qui l'auront précédée, apportera à l'architecture l'effort d'une pensée féconde, et ouvrira à cet art, fait de stabilité mathématique et d'harmonie déterminée, une voie où un type inédit de beauté opérera son évolution progressive.

Nulle époque n'échappe à l'attirante et inaccessible perfection : et même lorsque l'âme collective de l'Art semble engourdie et stérile, qui sait si elle ne porte pas en elle un idéal, que le progrès ne lui permet pas encore de réaliser? Qui sait si elle n'apprête pas la formule dont le triomphe rayonnera dans l'avenir? « La convergence des éléments de la réalité actuelle, a dit un philosophe, n'a qu'à se continuer, imaginaire : les éléments, prolongés, se rencontrent, s'harmonisent et déterminent par leur synthèse un état supérieur et possible, qui est l'idéal. Pour l'âme, vivre, c'est s'idéaliser incessamment, et incessamment fixer son progrès en un idéal nouveau. »

L'histoire de l'architecture en France prouve surabondamment la vérité de cette doctrine philosophique, dont l'apparente abstraction disparaît, quand on réfléchit au caractère social de l'émotion esthétique. Nous y puisons, plus que dans l'histoire de tout autre art, une stimulation sympathique de notre

vie dans la société. « L'architecture, a écrit le grand philosophe Guyau, étant faite pour contenir la vie, le mouvement et la vie qu'elle abrite en elle pénètrent pour ainsi dire ses matériaux, se font jour au travers : un édifice qui est fait pour la vie est lui-même une sorte de corps vivant, avec ses ouvertures sur le dehors, ses fenêtres qui sont comme des yeux, ses portes qui sont comme des bouches, enfin tout ce qui marque le va-et-vient des êtres animés. Le premier édifice de l'animal a été sa coquille ou sa carapace, qui ne formait presque qu'un avec son propre corps, puis, plus tard, le nid, dont l'image se confondait avec celle de sa famille. Maintenant encore, l'architecture a un caractère familial ou social, le temple même reste une maison mystérieuse, adaptée à une vie surhumaine, prête à recevoir son Dieu, et à entrer en société avec lui, tantôt se soulevant vers le ciel de tout l'élan de ses clochers, tantôt s'enfonçant sous la terre de toute la profondeur de ses cryptes, comme pour aller au-devant du visiteur inconnu. »

C'est pourquoi, dans l'enseignement donné désormais des choses de l'art, on ne saurait réserver une place trop importante à l'étude de l'architecture : en forçant l'esprit à s'interroger sur ce qui constitue la beauté d'un édifice, on lui formera le goût, c'est-à-dire qu'on lui donnera, selon la définition de Montesquieu, « l'avantage de découvrir avec finesse et promptitude la mesure de plaisir que chaque chose doit donner aux hommes » ; et, aider à cette formation du goût, c'est encore faire œuvre sociale utile.



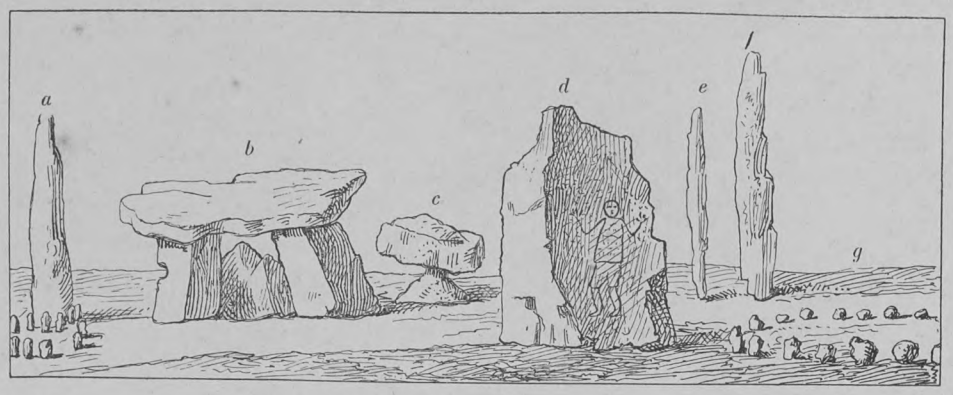


Fig. 3. — CHAMP DE CARNAC

a. Menhir entouré de deux cercles de pierres. — *b*. Dolmen. — *c*. Pierre branlante. *d*. Peulvan. — *e*. *f*. Deux menhirs. — *g*. Thème céleste.

CHAPITRE II

LES PREMIERS SIÈCLES
ÉTUDE SOMMAIRE DES ORIGINES

I. Époque celtique.

Bien que les documents réunis et publiés en ce livre ne remontent pas au delà du VIIIe siècle, il nous a semblé qu'il y aurait quelque utilité à montrer dans son ensemble, à tous les siècles, l'effort de construction de notre art national, et qu'il ne serait pas déplacé, avant de passer à l'étude des conceptions individuelles, de rappeler, sommairement tout au moins, les lointaines évolutions opérées sur notre sol, en l'art de construire.

L'époque celtique, dont l'histoire est encore enveloppée d'ombre, a laissé un certain nombre de témoignages, sinon de monuments, autour desquels la légende, l'imagination et la science se sont livrées à des interprétations, qui certes ne sont pas encore l'expression de la vérité. On a évoqué la religion, ou mieux les religions des premiers Gaulois; on a promené la majesté des druides devant les pierres où l'on voulait voir des symboles mythiques; on n'a reculé devant aucune signification, si peu probable qu'elle pût être, si peu assise qu'elle parût sur une hypothèse rationnelle; mais on n'est pas arrivé à nous convaincre, et les monuments

ne seront longtemps encore qu'une curiosité pour nos regards, sans apporter dans leurs formes, peut-être voulues, un mode d'information à nos connaissances de la vie d'autrefois, et un document clair à notre raison.

Ces monuments sont de quatre sortes : les *menhirs*, les *cromlechs*, les *lichavens*, les *dolmens*.

Les menhirs, ou peulvans, sont des pierres de dimensions peu communes, plantées dans le sol, dans le sens vertical. Ces pierres, dont quelques-unes ne mesurent pas moins de 15 mètres, sont de formes différentes, peut être modifiées par l'atmosphère, depuis des siècles qu'elles dressent

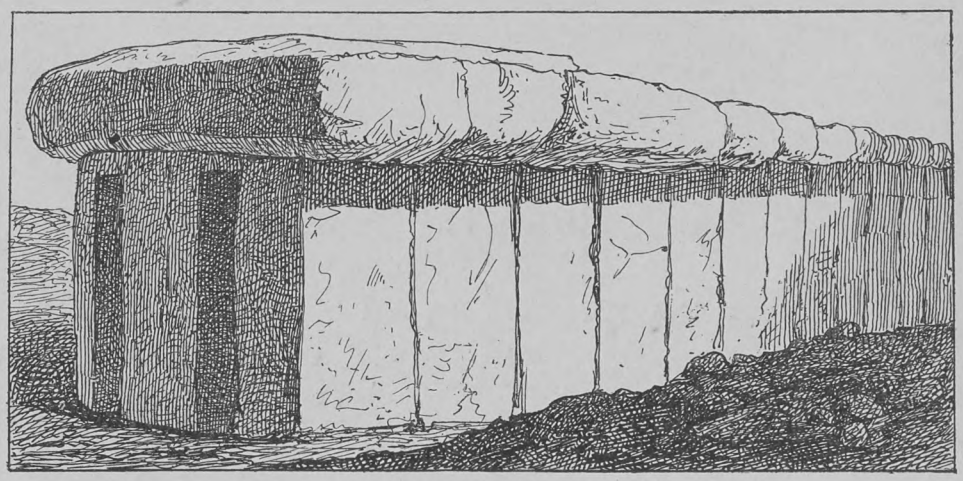


Fig. 4. — LA ROCHE AUX FÉES EN BRETAGNE

vers le ciel leur aridité triste. Quelques archéologues ont voulu y voir des traces de caractères et même de figures : mais les traces sont si vagues, qu'il est plus prudent de n'en pas tenir compte. Étaient-ce des symboles religieux? Étaient-ce simplement des bornes servant à indiquer des séparations de territoires? Il est impossible de rien décider à cet égard.

Les cromlechs sont des ensembles de menhirs plantés en cercle : parfois le cercle se rompt à un certain endroit et les menhirs continuent en une allée, comme pour indiquer l'entrée d'une enceinte. Il y a, dans la philosophie des Kimris, un rite qui voulait qu'une fois l'an, le dieu des justices suprêmes vînt siéger au milieu des vivants et juger les morts, réunis dans l'enceinte formée par le cromlech des monolithes.

Le lichaven était constitué par deux menhirs supportant une troisième pierre placée horizontalement. Enfin, on s'accorde généralement pour prêter aux dolmens un rôle de table à sacrifice. C'étaient des pierres, assez plates

relativement, ayant la forme d'un rectangle allongé, et portant, horizontalement ou avec une légère inclinaison sur deux pierres épaisses mais peu élevées. On y relève des trous, des bassins et des rigoles, et les archéologues ont voulu y voir tout un agencement pour le cérémonial des sacrifices religieux et des libations. Cependant ces formes ne sont pas constatées avec assez d'uniformité sur tous les dolmens qui nous sont parvenus, pour qu'on puisse conclure de ces attributions avec certitude.

Ce ne sont peut-être là que des parties solides d'habitations, dont le temps a jeté la poussière aux quatre vents : le système même des cromlechs

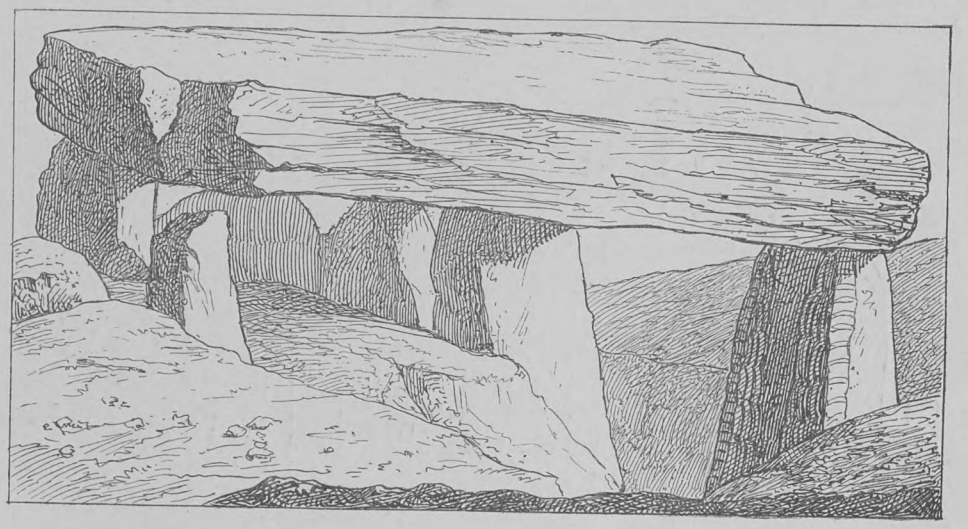


Fig. 5. — DOLMEN DE LOCK-MARIA-KER

porte à le croire, et, si l'archéologie trouve plus d'élévation de pensée à y voir des monuments du culte, la sagesse est fort tentée de leur prêter des applications d'une pratique plus étroitement utilitaire, surtout quand on considère l'emploi de la pierre dans les *galgals*, qui servaient de tombeaux, et dominaient les petits monticules sous lesquels étaient creusées les chambres mortuaires, et quand on sait que les habitations communes étaient faites de bois, murées d'argile, et coiffées de chaume, comme le sont encore, dans les campagnes, bien des demeures rustiques et pauvres.

II. Les cités gallo-grecques et la conquête romaine.

A. LA CIVILISATION FUT-ELLE GALLO-GRECQUE OU GALLO-ROMAINE

Lorsque les Grecs d'Asie Mineure virent leur commerce déborder, ils vinrent s'établir sur les côtes de la Méditerranée et fondèrent des villes

nombreuses, comme Marseille. La civilisation fut alors essentiellement grecque, et se répandit assez loin dans les terres : on construisit des temples grecs; les auteurs latins en parlent, et nous apprennent que les Romains, au temps de l'invasion, épargnèrent ces monuments.

L'arrivée de Jules César modifia cette civilisation : au lieu de temples, ce furent des camps que l'on construisit. On lit dans les *Instructions du Comité des arts et monuments :* « De toutes parts, des camps s'établirent pour étendre et conserver la conquête; des silos, des magasins militaires furent placés sous leur protection, et les premiers autels des divinités romaines s'élevèrent devant les tentes consulaires. Les alliances avec plus

Fig. 6, 7 et 8. — AUTEL D'ESUS

(Monument gaulois découvert dans l'église Notre-Dame de Paris.)

d'une république gauloise commencèrent les mélanges de religion et de mœurs, et l'art italique, prêtant son concours aux Druides, interpréta leurs idées religieuses et les traduisit sur des monuments durables. Les soldats romains, exercés dans l'art de bâtir, dirigés par d'habiles artistes, en imposant aux Gaulois la théogonie, les lois, les usages de l'Italie, les dotèrent de nombreux édifices analogues à ceux de la métropole, et toutes les constructions de la Gaule furent soumises au niveau d'une même équerre, à la liaison d'un même ciment. »

Le Comité des arts et monuments indique là d'une manière précise le processus de l'influence de la civilisation romaine en Gaule. Mais il n'est pas exact d'oublier que la civilisation grecque avait singulièrement préparé la Gaule à cette évolution. S'il était nécessaire de donner, de cette transition

de civilisation grecque, des preuves réelles, nous n'aurions qu'à indiquer l'énorme quantité de bijoux d'or qui nous sont parvenus des premiers siècles de la Gaule, et leur examen attentif, la comparaison qu'on en peut faire avec les bijoux grecs nous confirmeraient dans cette idée qu'on devrait les qualifier *gallo-grecs*, et non *gallo-romains*, comme on s'obstine à le faire.

B. CONSTRUCTIONS ROMAINES DE LA GAULE

Nous revenons aux constructions romaines de la Gaule : on jeta des ponts de pierres sur les fleuves et les vallées; on fonda des villes, qui furent ceintes de hautes murailles, et dont les portes étaient ouvertes entre deux

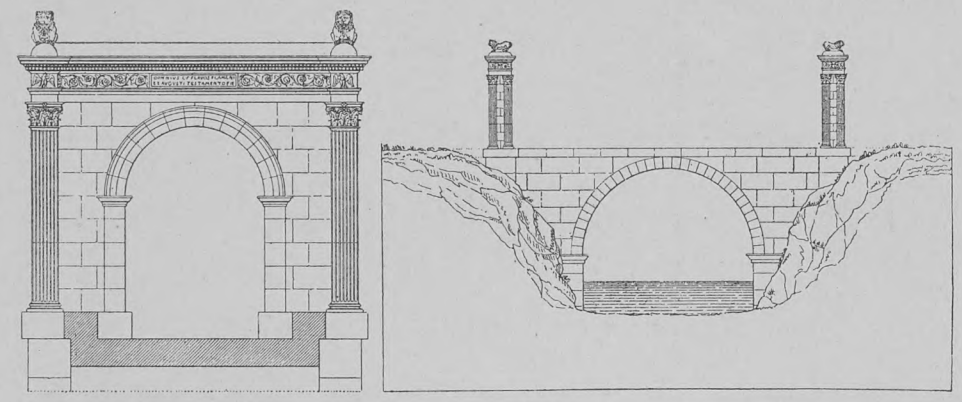


Fig. 9 et 10. — ÉLÉVATION D'UN DES ARCS ET DU PONT DE SAINT-CHAMAS

tours; on conduisit l'eau dans les cités par des aqueducs d'un travail qui nous surprend; on fit des thermes dont les qualités de confort n'ont jamais été dépassées.

1° *Monuments religieux et historiques.*

Les temples pour les dieux du paganisme n'étaient pas oubliés : ils figuraient un parallélogramme : le sol, élevé sur des gradins, était entouré de portiques, avec entre-colonnements variés. La richesse de la décoration était grande : statues de marbre, bas-reliefs de bronze, frontons chargés de sculptures, plafonds peints, sol revêtu de mosaïque, rien n'y manquait. Puis, sur les larges voies, pour commémorer les succès des armes, des arcs de triomphe s'élevaient, des colonnes, des trophées militaires, donnant à l'architecture et à la sculpture l'occasion de manifester leurs combinaisons les plus ingénieuses, et portant témoignage d'un art d'une incomparable fantai-

sie : ici une seule arcade, là trois arcades de même dimension, autre part trois arcades, dont une, celle du milieu, était plus vaste que les deux autres, et partout des statues, des bas-reliefs, des colonnes ; le marbre marié à la pierre, le bronze uni au marbre ; tels étaient les aspects les plus fréquents des arcs de triomphe.

Il n'était pas jusqu'aux colonnes *milliaires*, destinées à marquer les distances, qui ne fussent enveloppées d'un décor, si simple fût-il.

2° *Théâtres.*

Les grandes villes eurent leurs théâtres, leurs cirques, leurs amphithéâtres et leurs basiliques.

Les théâtres, empruntés à la formule grecque, se composaient de

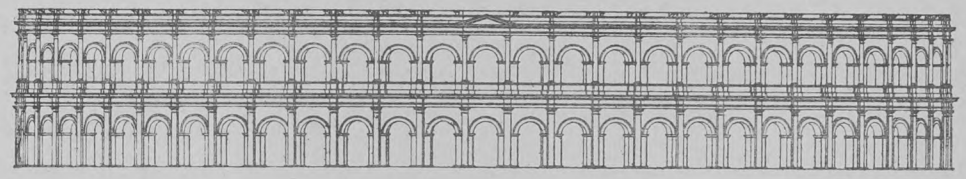


Fig. 11. — ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE DES ARÈNES DE NIMES

deux parties : l'une contenait les bancs des spectateurs et occupait un plan semi-circulaire; on l'établissait le plus souvent sur la pente d'une colline, ce qui facilitait l'agencement des gradins, et, comme on prévoyait qu'aux heures de représentation les spectateurs pourraient être incommodés par les rayons du soleil, on se préoccupait d'une exposition au nord. La façade, le *proscenium*, les salles de danseurs et de mimes, les loges et les dépendances constituaient la seconde partie du théâtre.

L'amphithéâtre, comme son nom l'indique, était un théâtre double par sa forme et sa superficie. Il couvrait un plan elliptique. On choisissait pour le construire la proximité de l'enceinte de la ville, afin de rendre plus aisées l'introduction des bêtes destinées au combat et la sortie des victimes. A l'extérieur l'amphithéâtre présentait trois ou quatre étages d'arcades continues sur une longue courbe, décorées de colonnes et de statues. Au milieu de l'amphithéâtre, se trouvait l'*arène*, ainsi nommée parce qu'elle était garnie de sable destiné à absorber le sang des victimes, hommes et

bêtes. A chaque extrémité de l'ellipse de l'arène se trouvait une porte large, qui y donnait accès. Sous les gradins inférieurs, les bêtes étaient retenues dans les carcères avant de combattre. Chaque étage de gradins avait son escalier et son vomitorium pour les dégagements. Les rangs inférieurs étaient réservés aux consuls, sénateurs, vestales, magistrats; le peuple occupait les gradins supérieurs. Le dessous des gradins, jusqu'au mur extérieur, était abandonné à des marchands. Quelques archéologues ont pensé que les amphithéâtres pouvaient être couverts par un velum, dont les bords auraient été retenus par des chevilles cylindriques enfoncées dans les consoles de pierres, qu'on remarque dans l'attique de ces constructions. On sait, d'autre part, que certains amphithéâtres étaient machinés de telle sorte que l'arène fût envahie par l'eau pour se prêter aux combats nautiques, aux *naumachies*. Les cirques étaient réservés pour les courses de chars. C'était un ovale très allongé, bordé de gradins destinés au public. Au milieu de l'arène, et dans le sens de la longueur, se trouvait l'*épine*, mur peu élevé et assez large pour porter des statues. A chaque extrémité de l'épine, des bornes de marbre enrichies de sculptures servaient à indiquer le passage aux coureurs. Le cirque comportait une *porte triomphante* ouverte à

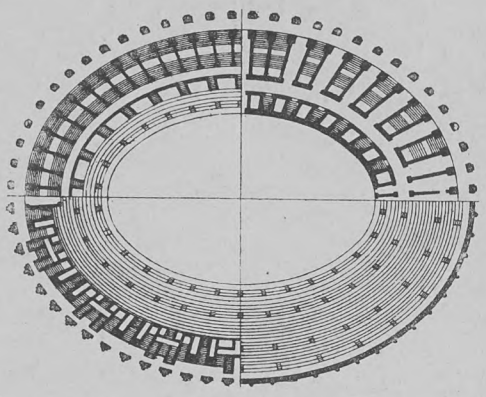


Fig. 12. — PLAN DES ARÈNES DE NIMES

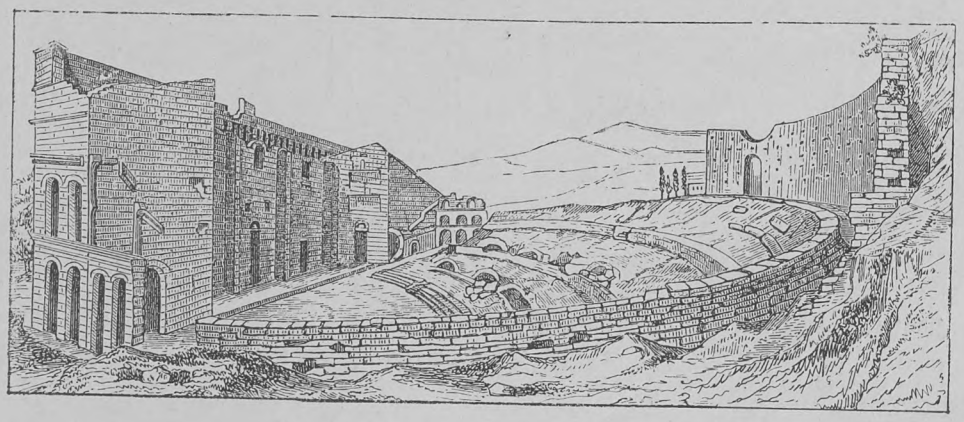


Fig. 13. — AMPHITHÉATRE, A ORANGE

l'une des extrémités, pour le passage des vainqueurs : le côté opposé était occupé par les remises pour les chars, et par les écuries pour les chevaux.

3° *Édifices administratifs.*

Enfin les basiliques, ou bourses, étaient des lieux de réunion, où l'on venait causer affaires, et où, aussi, siégeaient les tribunaux : les locaux qui n'étaient pas utilisés étaient abandonnés à des commerçants qui y installaient des magasins assez semblables à nos bazars actuels.

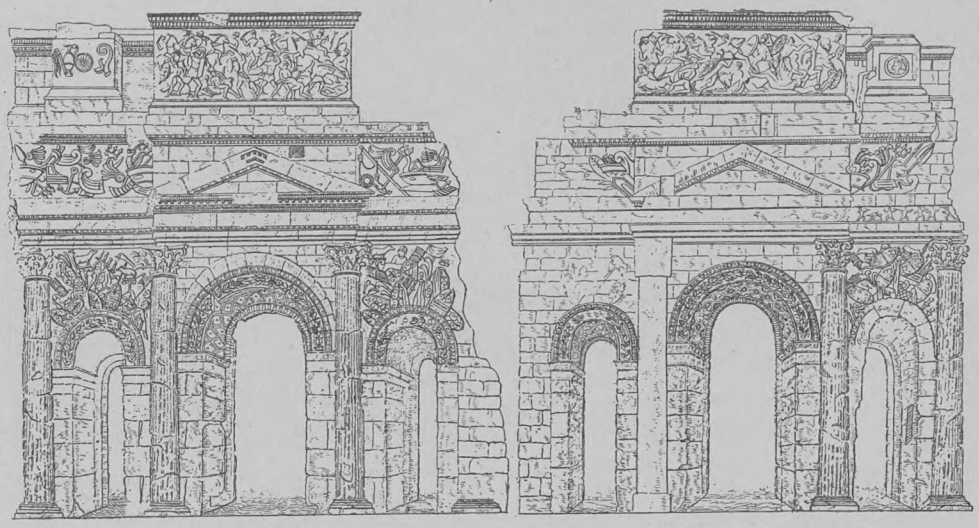


Fig. 14 et 15. — ARC DE TRIOMPHE A ORANGE

(Façade septentrionale.) (Façade méridionale.)

M. de Caumont en a donné une description précise : « A l'extérieur, écrit-il, elles se distinguaient par une très grande simplicité : les murs, percés de fenêtres semi-circulaires régulièrement espacées, n'étaient pas décorés de colonnes ni de sculptures comme ceux des temples.

« A l'intérieur, deux rangs parallèles de colonnes ou de pilastres divisaient l'édifice en trois parties inégales dans le sens de la longueur. La galerie centrale était la plus large et la plus élevée; elle était occupée en partie par les marchands, les plaideurs, les avocats, en partie par le peuple. Les plaideurs et les curieux se plaçaient aussi à droite et à gauche, dans les deux ailes latérales.

« A l'extrémité des trois galeries, il y avait un espace peu profond qui, comme dans nos tribunaux actuels, était réservé exclusivement aux

avocats, aux greffiers et aux autres officiers de justice, et qui se terminait par un enfoncement semi-circulaire, placé vis-à-vis de la galerie centrale. C'était au milieu de cet hémicycle que s'asseyait le président, ou premier juge, ayant à ses côtés les juges assesseurs. »

4° Les tombeaux et les cippes.

Nous ne citerons que pour mémoire, parmi les autres constructions romaines en Gaule, les tombeaux, où se dépensait un luxe inouï, les cippes, sortes de colonnes basses, sans base ni chapiteau, de forme ronde ou quadrangulaire, et à la partie supérieure creusée en forme de cratère : les

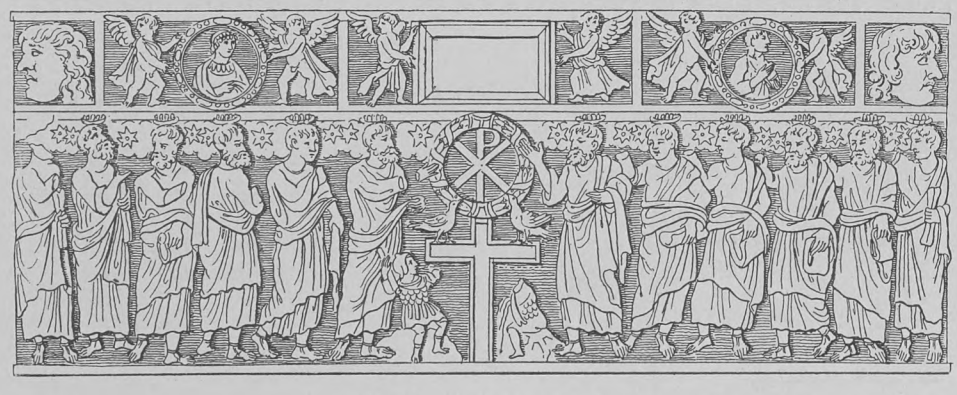


Fig. 16. — SARCOPHAGE

(Le monogramme du Christ sur la croix entre les disciples du Seigneur, auxquels une main divine pose une couronne sur la tête.)

cippes servaient soit de borne, soit de pierre funéraire, soit d'autel occasionnel pour les libations.

Pour les caractères distinctifs des ordres qu'on relève dans tous ces monuments, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'étude liminaire sur la synthèse des styles, étude qui commence notre premier livre sur ces matières *.

III. L'art latin.

A. LA BASILIQUE ROMAINE DEVIENT BASILIQUE CHRÉTIENNE

Lorsque Constantin eut permis au christianisme de sortir de terre, la religion nouvelle, pressée d'installer les monuments nécessaires à l'exercice

* *Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer les caractères des Styles dans les Objets d'Art et la Curiosité.*

de son culte, s'empara des basiliques, qui se prêtaient, par la disposition que nous énonçons plus haut, à des réunions nombreuses. L'art romain était alors en pleine décadence; les préoccupations ne pouvaient se porter vers un désir d'innover : on n'avait ni le goût, ni le temps de l'invention; il fallait agir et agir vite; à cet égard les basiliques, d'une apparence simple et d'une économie pratique de distribution, s'offraient à une transformation facile.

Au fond de l'édifice, dans la partie semi-circulaire, ou abside, le juge et ses assesseurs furent remplacés par l'évêque et son clergé : les plaideurs, qui se tenaient entre l'abside et les nefs, abandonnèrent cette partie aux chantres et aux ecclésiastiques : ce fut le chœur. On plaça l'autel au centre, et souvent l'autel fut établi sur le sarcophage du martyr ou du saint qui donnait le

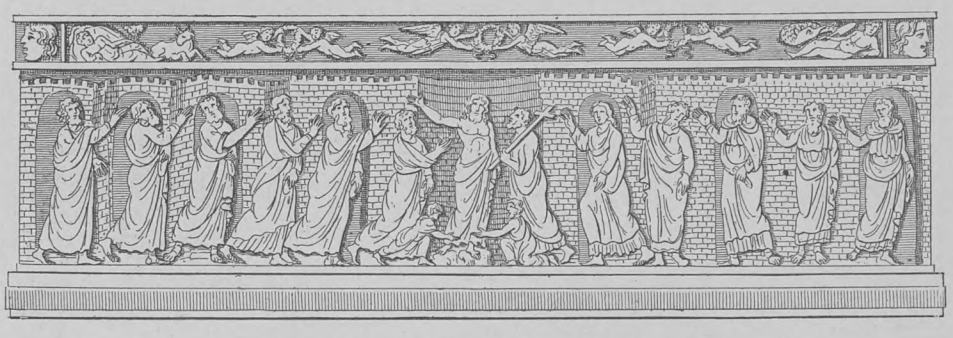


Fig. 17. — SARCOPHAGE DÉCOUVERT A BORDEAUX

(Bas-relief de l'autel de Saint-Mitre, dans l'église Saint-Sauveur, à Aix, représentant Jésus-Christ avec ses apôtres.)

baptême patronymique à l'église : un baldaquin porté par quatre colonnes dominait l'autel. A droite et à gauche de l'autel, les chaires de marbre où plaidaient les avocats reçurent les pupitres où les diacres vinrent lire les évangiles et les épîtres. La nef centrale fut réservée aux catéchumènes; celle de droite aux hommes, celle de gauche aux femmes; quant aux veuves et aux vierges, elles étaient astreintes de monter aux galeries supérieures, formées par le second ordre de colonnes de la nef centrale; ces nefs étaient toiturées de charpentes transversales couvertes de tuiles, l'abside seule étant voûtée.

Si l'église s'était emparée des basiliques, qui étaient construites à l'intérieur des villes, elle n'oubliait pas ses morts augustes, ensevelis, suivant la loi romaine, hors de l'enceinte des villes; sur leurs tombeaux, les fidèles élevèrent des chapelles, dont la construction portait un reflet de l'antiquité :

construction où les principes les plus sages trouvaient leur application; c'est le mode qui fut adopté par les pays latins, c'est l'art latin.

« Dans la première période de siècles qui suivit l'anéantissement de la puissance romaine dans les Gaules, écrit M. Albert Lenoir, période qui fut signalée par le triomphe du christianisme, on conçoit que l'art se soit uniquement concentré dans les monuments religieux; car quelles autres constructions cette société à demi barbare et toujours guerroyante pouvait-elle songer à entreprendre? Quant aux monuments d'utilité, elle s'appropria sans doute ceux dont les Romains avaient abondamment pourvu ses riches provinces; enfin, les monuments de luxe lui étaient inconnus.

« Aussi, ne faut-il pas s'étonner si, moins riches que dans l'époque

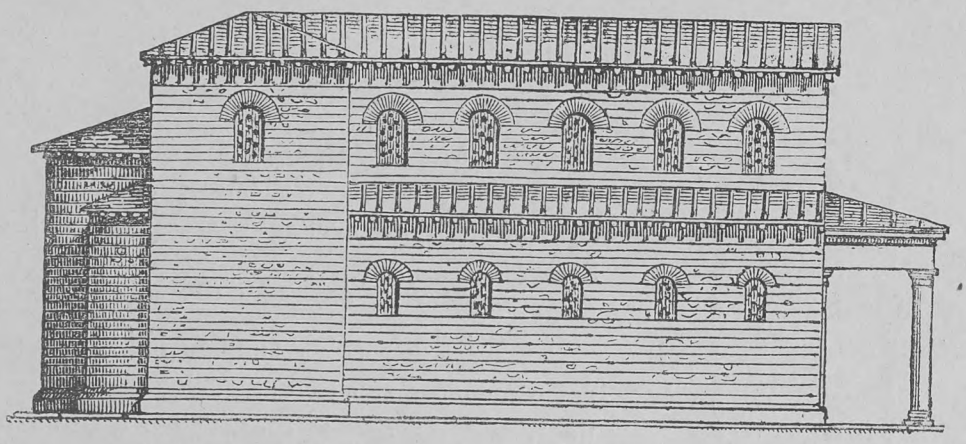


Fig. 18. — ÉLÉVATION LATÉRALE D'UNE BASILIQUE LATINE

romaine, les exemples que l'on est obligé de choisir se réduisent à peu près aux édifices consacrés au culte. »

B. LES BASILIQUES CHRÉTIENNES. — PLAN ET CONSTRUCTION

Or, les basiliques chrétiennes, construites postérieurement aux basiliques romaines adoptées par la religion, sont toutes conçues d'après un nombre de types très restreint, qui se répètent; cela ne saurait surprendre quand on se souvient que les plans, déjà influencés par un art ancien de construire, émanaient tous de monastères ou de communautés religieuses, ayant conquis leur unité par l'habitude disciplinée d'obéir. Il n'est donc pas inutile de nous arrêter quelque peu à ces basiliques chrétiennes qui ont inspiré la formule générale de tous les édifices religieux de l'âge latin et même ceux des époques qui vont suivre.

Ce n'est que la stabilité de l'Église qui donna à ces basiliques leur forme définitive. Mais pendant un long temps, cette forme se présenta indifféremment, suivant les influences locales, en cercle, en polygone ou en parallélogramme; parfois même en parallélogramme et en cercle, ainsi que l'indiquent certains plans anciens de Saint-Martin de Tours. Les absides semi-circulaires ne parurent que plus tard. Il fallut que la liturgie eût définitivement réglé les cérémonies du culte pour que, dans tout l'Occident, les églises s'élevassent sur un parallélogramme; la circulation y était plus aisée, et facilitée encore par les trois portes de la façade : l'une, importante, au milieu, la *basilica* royale, et de chaque côté les deux autres donnant accès aux nefs; au fond se trouvait la tribune, abside semi-circulaire, où les prêtres, derrière l'autel, s'asseyaient sur un banc en exèdre. De chaque côté de cette abside, et à l'extrémité des nefs latérales, deux absides secondaires, fermées par des rideaux, renfermaient les vases sacrés, les livres, les ornements; on peut y voir aisément l'origine des trésors.

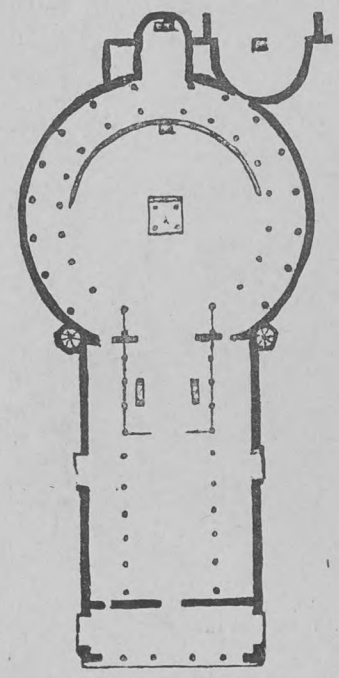


Fig. 19. — RESTITUTION DU PLAN DE SAINT-MARTIN DE TOURS

A cette disposition simple, les exigences des cérémonies apportèrent quelques modifications, par exemple la construction d'un mur devant le sanctuaire, et parallèlement au fond de l'édifice; l'espace qu'il réservait formait une nef transversale, qui donna naissance au transept, et à la forme de croix, depuis généralement imposée aux églises du culte chrétien.

Ces nefs étaient d'ailleurs partagées par des rangées de colonnes, inspirées du style des temples romains; le luxe résidait surtout dans les matériaux employés; ainsi les parois intérieures de l'abside et des nefs latérales étaient souvent revêtues de compartiments de porphyre ou de marbre, séparés par des pilastres : les chapiteaux des colonnes étaient reliés entre eux par des entablements de marbre, lorsque les colonnes n'étaient pas unies par des arcs en plein cintre, découpés dans les murs des nefs.

Les voûtes des absides étaient décorées, suivant le mode oriental, de mosaïques sur fond d'or, et parfois cette décoration somptueuse débordait de l'abside sur les parois intérieures de l'église, évoquant, en des figures, les

épisodes des livres saints. Les plafonds de bois, en charpentes apparentes et sculptées, étaient rehaussés d'or. Le sol fut d'abord dallé de marbre, puis garni de mosaïques, au dessin très fin, faites de petits cubes de marbre blanc, d'émail, de porphyre vert et rouge; ce travail était désigné des mots *opus Alexandrinum*, qui en expliquent l'origine.

L'ameublement correspondait au décor intérieur. On sait que l'autel était généralement établi sur un sarcophage de martyr ou de saint, de forme carrée, en granit, marbre ou porphyre. Sur la table étaient gravés les attributs symboliques du christianisme : l'*alpha* et l'*oméga*, le *labarum*, la

Fig. 20. — MOSAÏQUE DU IXe SIÈCLE

palme, etc. Dans une petite cave voûtée, creusée au-dessous de l'autel, dans le sens de la nef, on enfermait les reliques des martyrs à qui l'église était consacrée : c'est ce qu'on appelait le *martyrium* ou *confession*. Lorsque cette cave prend des proportions plus grandes, qu'on y peut descendre par des marches placées de chaque côté de l'autel, qu'elle s'étend sous la nef, elle devient la *crypte*, destinée à rappeler les premiers temps de l'Église, où les cathéchumènes vivaient dans le silence des catacombes.

L'autel était dominé par le *ciborium*, sorte de dais, luxueusement décoré, fait de chapiteaux et d'entablements de marbre, supportés par quatre colonnes; le marbre était souvent incrusté de métaux précieux et de pierreries. En avant du sanctuaire, le chœur était formé d'un espace carré, ceint

d'une clôture de marbre, dont la mosaïque et la sculpture faisaient la richesse; les clercs occupaient les bancs de marbre qui l'entouraient. Sur les faces latérales de la clôture, les ambons, de marbre ou de pierre, offraient leur pupitre aux livres des épîtres et des évangiles; on y accédait par plusieurs degrés; tandis que la chaire, placée de l'autre côté, était plus élevée et s'ouvrait sur deux escaliers. Telles étaient les dispositions intérieures des basiliques chrétiennes. L'étude de l'extérieur ne présente pas moins d'intérêt.

A l'époque primitive, on se servit de briques semblables à celles des Romains, et la simplicité fut la règle, tandis qu'à l'intérieur on multipliait

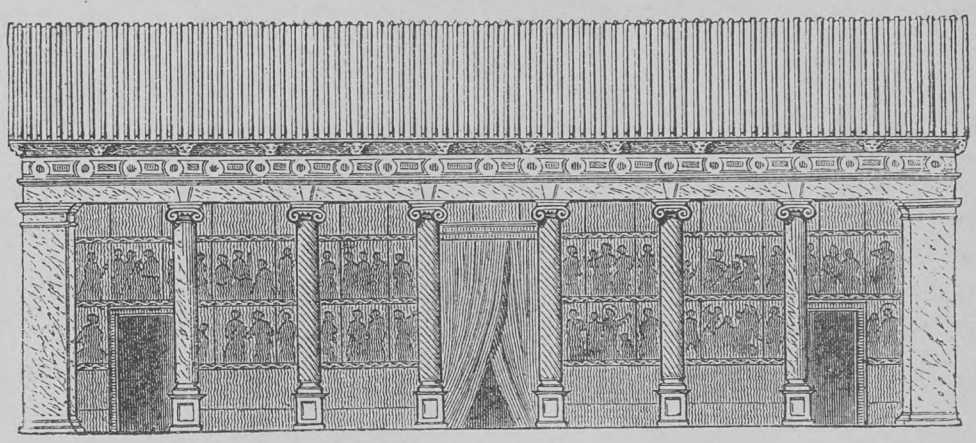


Fig. 21. — FAÇADE DE LA BASILIQUE DE SAINT-LAURENT

déjà les efforts décoratifs. Ce n'est que plus tard, à mesure que le culte se répandait et que l'influence religieuse se manifestait par les dons que la foi provoquait, que les façades s'enrichirent de mosaïques dorées, de marbres précieux, et de sculptures.

Au sommet de la façade un fronton peu incliné, suivant la forme du comble ; au-dessous, pour éclairer la nef, quelques fenêtres percées dans une surface lisse. A la partie inférieure, établie dans le même plan vertical, trois portes, et parfois un toit saillant, porté par des colonnes, et constituant le porche, où les fidèles attendaient à l'abri le commencement des offices. Sous le porche, deux fontaines pour les purifications étaient placées de chaque côté de la porte principale : elles sont devenues par la suite les bénitiers, quand on les eut introduites à l'intérieur des églises; devant le porche, se trouvait un emplacement carré, qu'on appelait *atrium* *. L'atrium

* Est-il nécessaire de faire remarquer combien ce mot atrium désigne ici une disposition différente de l'*atrium* des maisons romaines?

était lié au porche, et les portiques dont il était ceint recevaient le même décor que le porche : les frises et les détails d'architecture avaient peut-être moins de richesse, mais il n'y avait aucune différence dans les entre-colonnements et le système d'architrave. La porte s'ouvrait nécessairement dans l'axe de la basilique. Les faces latérales et postérieures des basiliques latines présentaient peu d'intérêt : sous le toit, des fenêtres ordinairement cintrées, dont les cintres sont exécutés avec des claveaux en pierres de taille, des moellons et des briques alternées, ou des briques seules sans mélange d'autres matériaux. Les fenêtres, dans le Midi, étaient garnies de tablettes de marbre percées de trous ronds ou en losange assez multiples pour sembler un treillis ajouré. C'est là une formule qu'on retrouve en Orient, à toutes les époques. Les absides des églises primitives n'avaient pas de fenêtres; leur faîte portait souvent une corniche de marbre, sur des modillons imités de l'antique. Quant aux grands combles des basiliques latines, « ils sont toujours composés, disent les instructions du comité historique des arts et monuments, de fermes en charpente ou assemblage triangulaire dont les éléments sont : un entrait ou pièce horizontale, deux arbalétriers donnant l'inclinaison au toit, une pièce verticale nommée poinçon, divisant en deux parties égales le triangle ou ferme, et destinée à soutenir l'entrait par le milieu. Les fermes sont réunies entre elles par le faîtage et les fermes qui doivent supporter les chevrons. » Une disposition bien particulière aux basiliques latines est celle des baptistères. Le baptistère était un petit édifice construit devant la basilique,

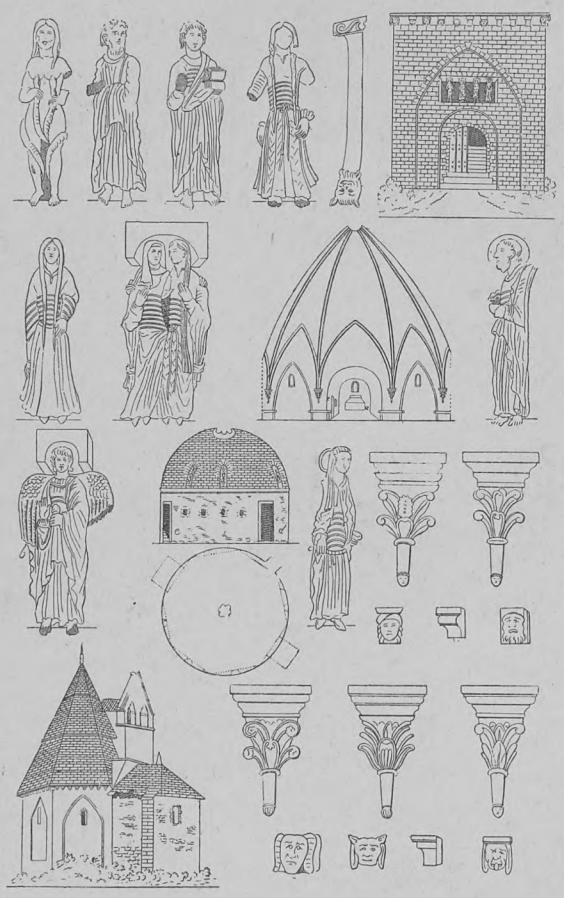


Fig. 22 à 48. — PLAN, PORTES, CHAPITAUX, STATUES ET MODILLONS DE L'ÉGLISE DE MONTMORILLON

tantôt en dehors de l'atrium, tantôt dans son enceinte. Sa forme variait : carrée, circulaire, hexagone, octogone, en forme de croix grecque. Comme il était destiné à la cérémonie du baptême qui se donnait encore par immersion, il comportait en son milieu un bassin profond où se plaçait le catéchumène que l'évêque allait baptiser. Ce n'est que plus tard que les baptistères rentrant dans l'intérieur de l'église, cédèrent la place aux fonts baptismaux, de moindre envergure, la cérémonie se composant non plus d'un acte d'immersion, mais de gestes traduisant les symboles.

La décoration des baptistères était fort riche, dans les grandes villes : le marbre, le porphyre, le bronze y était utilisés sous forme de colonnes, de pavés, de portes, ainsi que la peinture et la mosaïque.

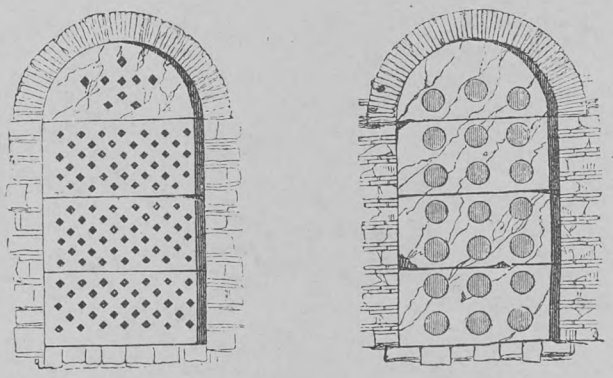


Fig. 49 et 50. — CLOTURES DE FENÊTRES

Fig. 51. — LA VIERGE, LE CHRIST ET SAINT JEAN-BAPTISTE
(Sculptures byzantines.)

CHAPITRE III

LE STYLE BYZANTIN

I. Nécessité d'en étudier le système. — Plan et construction des églises d'Orient.

Nous ne pouvons passer du style latin au style romain, sans nous arrêter un peu au style byzantin, qui, pour être né en Orient, n'en a pas moins marqué son influence dans l'architecture chrétienne de l'Italie, de l'Allemagne et de la France. Il y a là un système de construction très différent de celui employé par les artistes latins, et dont il est indispensable d'étudier le caractère.

Tandis que l'Occident avait adopté le plan allongé pour la construction de ses édifices religieux, l'Orient au contraire avait adopté la forme carrée, circulaire ou polygonale : on en trouve la preuve dans plusieurs textes d'Eusèbe : le temple était alors surmonté d'une voûte en coupole, remplaçant la toiture en charpente des édifices latins.

Or, ces éléments architectoniques d'origine orientale, Justinien en fit faire l'application par Isidore de Milet et Anthémius de Tralles, pour la construction de Sainte-Sophie de Constantinople : et c'est le plan de cette église qui servit de base au style byzantin, avec des modifications de dimensions et de détails nécessitées par les ressources plus ou moins riches des autres villes.

A. LA NEF, L'ABSIDE, LES COUPOLES, LES PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION

Le plan se composait généralement d'une nef principale en forme de croix grecque, c'est-à-dire à quatre branches égales, chacune des parties étant séparée par des colonnes : dans les angles de la croix, quatre salles irrégulières, limitées par des piliers qui supportaient les coupoles, et, près des piliers, des escaliers donnant accès à la galerie du premier étage, réservée aux femmes. L'abside, large, occupait le fond de la nef principale : c'était le sanctuaire; l'édifice était entouré de portiques et de cours sacrés.

Le procédé de construction était particulier : les briques étaient placées en lignes horizontales et verticales, encadrant ainsi de terre cuite les pierres et moellons appareillés. Parfois on employait des tuiles rondes ou légèrement courbées à angle en forme de *gamma* ou affectant d'autres figures : des briques entraient alors dans le système décoratif.

Dans les façades, le sommet du toit dessinait une ligne horizontale : une coupole dominait; si le temple était de grande dimension, d'autres coupoles, plus basses, occupaient les angles, et couvraient le porche et les nefs latérales. Les grandes coupoles étaient percées de nombreuses ouvertures cintrées destinées à donner du jour, et elles reposaient généralement sur un tambour cylindrique.

Quand des lames de plomb ne couvraient pas les coupoles, on se servait de tuiles plates, suivant la méthode romaine, liées par des imbrices. A l'extérieur la galerie intérieure du premier étage était indiquée par une suite de petites fenêtres ou d'arcades, aux arcs cintrés faits de briques seules ou de briques alternées avec des moellons ; disposition qui sera empruntée plus tard par l'architecture romane et même l'architecture ogivale.

B. LES PORTES, LES NICHES, LES FENÊTRES, LES MOULURES

Les portes, surmontées d'un arc en plein cintre qui formait décharge au-dessus du linteau, avaient généralement un chambranle constitué par trois morceaux de pierre ou de marbre. Leurs moulures, très différentes des moulures latines, présentaient des saillies arrondies séparées par des lignes

profondément refouillées : on en retrouve le principe dans les moulures d'encadrements de l'architecture romane. Dans la façade postérieure, au sommet horizontal, et présentant une ou trois absides en pans coupés ou en tours rondes, plusieurs étages de niches étaient creusés, qui deviendront les fenêtres de l'architecture romane. On retrouve autour de ces niches le principe de constructions des compartiments de briques ; parfois elles sont

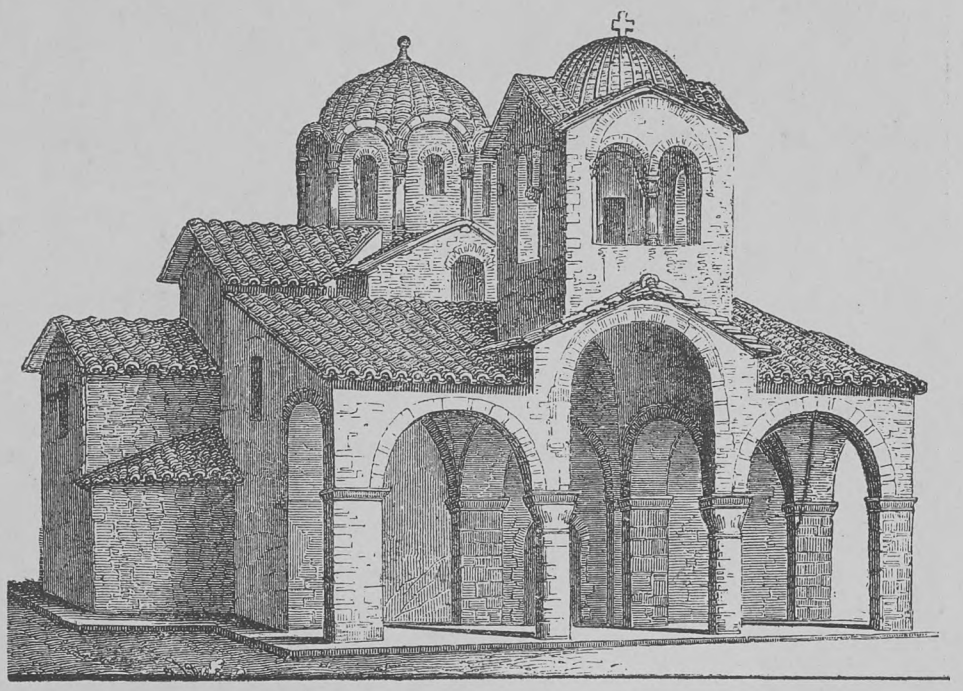


Fig. 52. — ÉGLISE DE SAMARI

géminées, et portent sur des colonnettes placées aux angles saillants de la construction polygonale.

II. L'intérieur

A. PORCHES ET PENDENTIFS

L'intérieur n'est pas moins caractéristique : le porche ou narthex qui, très étroit, s'étend sur toute la longueur de l'édifice, est percé de portes qui correspondent aux portes de la façade : il est toujours voûté à l'intérieur sans que le bois y apparaisse, et décoré de peintures ou de mosaïques. Les cintres qui surmontent les porches s'accentuent parfois en fer à cheval.

Une disposition architecturale, qui est bien d'invention byzantine, a reçu le nom de *pendentif* : c'est une sorte d'encorbellement formé par les construc-

tions qui supportent les coupoles, et dont le but est d'éviter les angles droits du plan carré de chaque travée, pour le relier à la base circulaire de la coupole. Ces pendentifs peuvent affecter différents aspects : ils étaient *unis*, formant un plan gauche à double courbure ; *creux*, comme le sommet d'une niche, avec cette différence que la courbe était une portion du cône ; *multiples*, formés par un grand nombre de petites voûtes en encorbellement les unes au-dessous des autres : c'est là un système de décoration arabe, auquel l'architecture romane a fait parfois des emprunts.

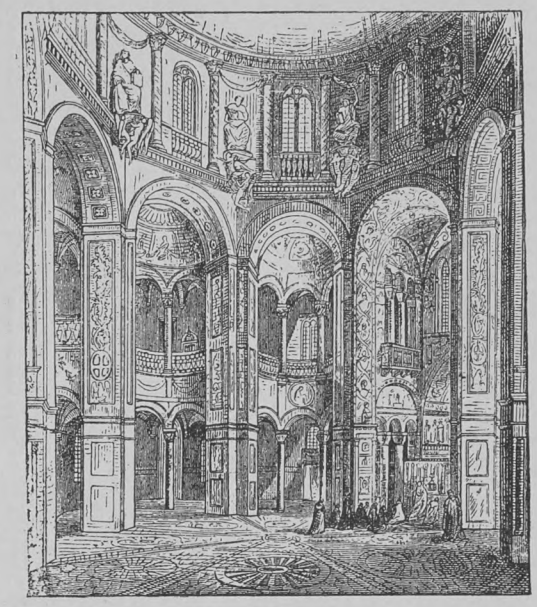


Fig. 53. — INTÉRIEUR DE SAINT-VITAL, A RAVENNE

Les pendentifs byzantins ainsi que les piliers auxquels ils aboutissent étaient décorés de mosaïques ou de peintures, tandis que les murs latéraux de l'édifice, ainsi que les parties basses des pieds-droits isolés recevaient un revêtement de marbre ou une peinture imitant le marbre.

B. LA SCULPTURE ORNEMENTALE

Quant à la sculpture d'ornement des Byzantins, ainsi qu'on le voit sur les chapiteaux cubiques des basiliques, elle est pesante et large, faite de perles, de galons contournés et décorés de pierreries. « Si le sculpteur a représenté des rinceaux ou des feuillages isolés, a écrit un archéologue d'autrefois, les extrémités sont aiguës, les arêtes vives, les feuilles profondément exprimées par des angles rentrants, les côtes et les branches découpées en chapelets de perles. »

III. Le processus de l'influence byzantine sur l'architecture romane. Considérations générales. Les premiers architecteurs.

On comprendra que nous ne puissions insister davantage sur les caractères des édifices byzantins. Ce que nous en avons dit suffira néanmoins à

bien faire comprendre quelle fut l'influence du style byzantin en Occident, et quelle part lui revient dans les inventions de l'architecture romane. Deux causes avaient d'ailleurs préparé les Occidentaux à recevoir une inspiration byzantine : les pèlerinages que les chrétiens, bien avant Charlemagne, faisaient aux lieux saints et les relations commerciales avec l'Orient. Les pèlerins revenaient enthousiasmés des splendeurs des peuples de l'Orient, et le commerce avait trouvé profit à entretenir cet enthousiasme. Dès l'époque

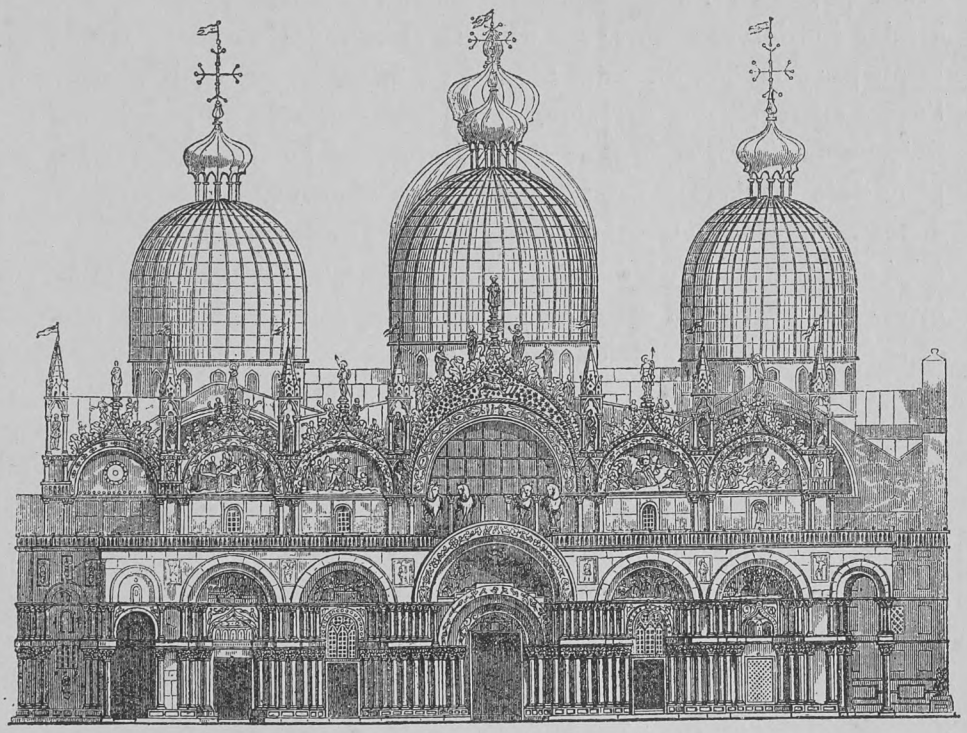


Fig. 54. — FACADE OCCIDENTALE DE L'ÉGLISE SAINT-MARC, A VENISE

mérovingienne, des moines grecs s'étaient établis en France, ainsi que des colonies syriennes, dont les traces sont précises dans les départements formés de la province d'Aquitaine.

« En France, a écrit un savant architecte, M. Corroyer, l'art byzantin a laissé moins longtemps qu'en Italie ses traces originelles; mais son influence est visible dans les deux pays et les grandes églises de Venise et de Périgueux, à peu près contemporaines, attestent toutes les deux leur filiation orientale. Seulement la même idée s'est traduite différemment dans les deux pays; en Italie, Saint-Marc est la copie d'une œuvre byzantine *, construite selon les

* L'église des Saints-Apôtres, construite par Justinien à Constantinople.

méthodes romaines; il est resté une importation, une œuvre unique ou à peu près, qui n'a que fort peu de rayonnement autour d'elle.

« Tandis qu'en France, Saint-Front reproduit bien les dispositions de son modèle oriental, mais sa construction est toute différente et manifeste une plus grande science dans l'art de bâtir. »

Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler ici quelques-uns des premiers *architecteurs*, dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. Ainsi saint Brice, qui, en 347, dédie le premier oratoire chrétien des Gaules, à Tours, à saint Martin. Son œuvre fut détruite et réédifiée avec des agrandissements par saint Perpet. Saint Lidoire, en même temps, jetait les bases de l'église métropolitaine de Tours, qui, détruite en 573, fut reconstruite par Grégoire de Tours, successeur d'Euphronius, qui lui-même avait donné les plans de la basilique de Saint-Symphorien, à Autun. Vers 550, saint Agricol donna les dessins de la cathédrale de Châlons; saint Séverin, en 525, avait érigé une chapelle à l'endroit où se trouve aujourd'hui l'église placée sous son invocation, à Paris. En 588, l'évêque de Noyon, Eligius, saint Éloi, profitant de la faveur dont il jouissait auprès de Dagobert, donna les plans d'un grand nombre d'édifices, églises, monastères, et trouva le temps d'en surveiller l'exécution. On en pourrait citer encore beaucoup, dont les chroniques ont gardé le souvenir, tels que Robert, architecte de Charlemagne, qui au IXe siècle dirigea la construction de l'abbaye de la Grasse, dans l'Aude, et Geindez, qui, au Xe siècle, construisit la cathédrale de Tréguier (Côtes-du-Nord).

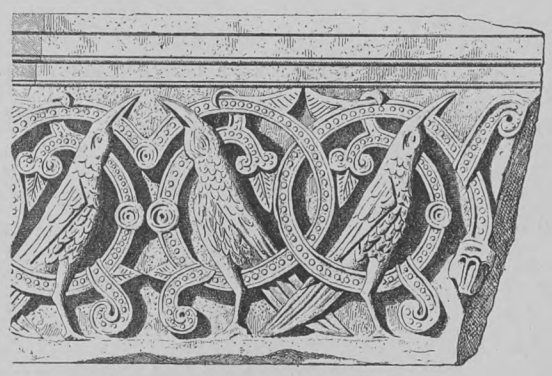


Fig. 55. — FRAGMENT CONSERVÉ AU MUSÉE DE TOULOUSE

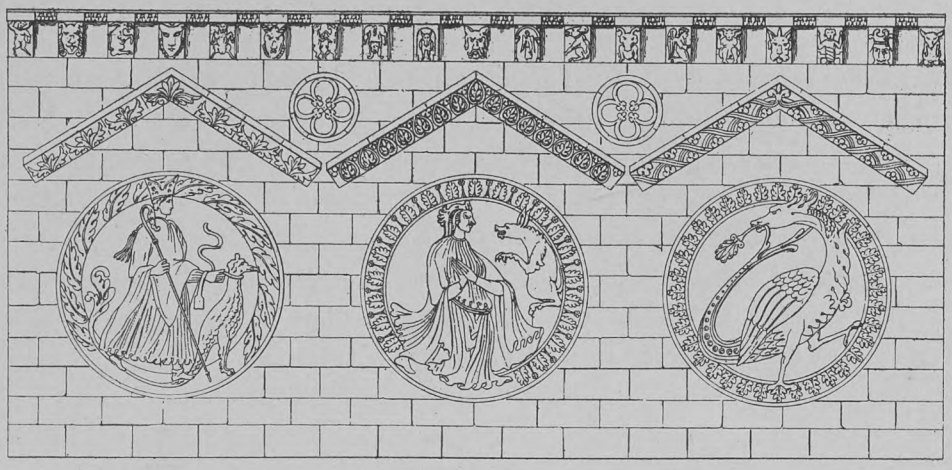


Fig. 56. — ENTABLEMENT DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE DE BAYEUX

CHAPITRE IV

LE STYLE ROMAN

I. Considérations générales.

A. LA DURÉE DE LA CIVILISATION ROMANE

Certains auteurs veulent étendre la domination du style roman à une période de quatre siècles, qui comprendrait : une période romane *primordiale* ou *latine*, de 800 à 1000; une période romane secondaire de 1000 à 1150, et une période romane tertiaire, période de transition romano-ogivale, de 1150 à 1220 environ.

Il nous semble plus rationnel, étant donné ce que nous venons de dire des influences combinées de l'art roman et de l'art byzantin, de ne désigner comme époque romane que celle qui embrasse le XIe siècle et la première moitié du XIIe.

B. SIGNIFICATION DU MOT ROMAN

D'ailleurs, cette appellation d'*art roman*, d'*architecture romane*, tout heureuse et légitime qu'elle soit, est une appellation de convention, qui ne date que de 1825. M. de Gerville l'avait proposée aux antiquaires de

Normandie pour désigner l'architecture postérieure à la domination romaine et antérieure au XIIe siècle, et M. de Caumont, avec l'autorité de son haut savoir, l'avait fait prévaloir en 1825.

« Comme le terme de *roman* était appliqué à nos anciens idiomes, a écrit M. Édouard Corroyer; comme l'emploi d'éléments romains était, de l'aveu général, aussi sensible dans l'architecture qu'il s'agissait de qualifier, que la présence des radicaux latins dans les langues dites romanes; comme enfin on pouvait dire que l'une était de l'architecture romaine abâtardie, de même

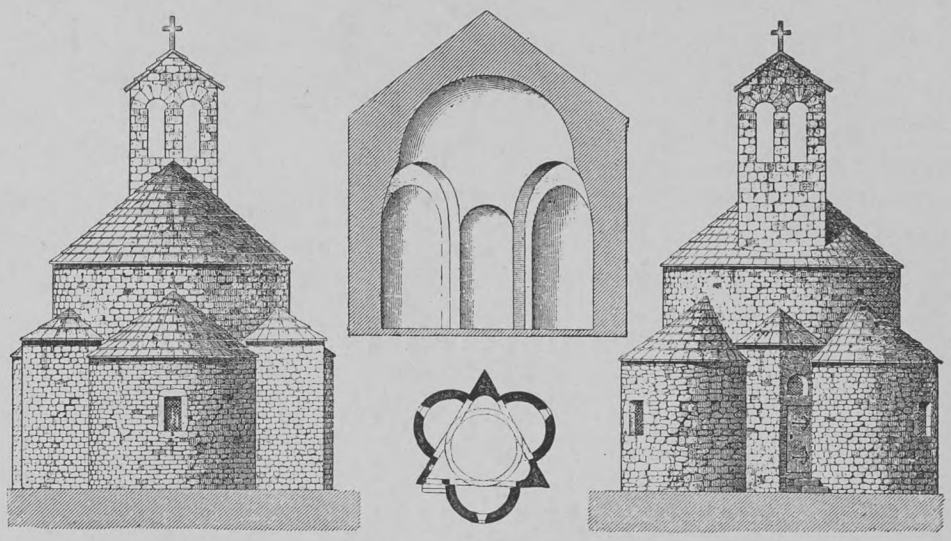


Fig. 57 et 58. — CHAPELLE TRIANGULAIRE, A PLANES (PYRÉNÉES-ORIENTALES)

que les autres étaient du latin dégénéré, M. de Gerville conclut à ce qu'il y eût une architecture romane au même titre qu'il y avait des langues romanes. »

II. Caractères et procédés de construction.

A. L'ARCHITECTURE ROMANE N'EST PAS L'EXPRESSION DE L'ARCHITECTURE ROMAINE DÉGÉNÉRÉE

Cependant, l'architecture romane est autre chose qu'une émanation de l'architecture romaine dégénérée : certes, elle n'est pas inventée de toutes pièces; elle n'a pas été créée en un jour, parce que les arts quels qu'ils soient ne se créent pas en un jour, et sont toujours une dérivation, une marche de l'évolution des sociétés civilisées; mais elle porte en elle un caractère spécial, dans le procédé même de la construction : ce caractère, c'est la voûte.

Certes, les Romains connaissaient la voûte, et avant eux les Étrusques en avaient fait usage : ils en connaissaient même trois : la voûte en berceau, la voûte d'arête et la coupole, mais les Latins avaient abandonné la voûte pour les charpentes apparentes du plafond; et l'architecture romane a pour principal caractère d'être revenue à la voûte que les basiliques chrétiennes avaient ignorée.

« L'architecture romane, a écrit Quicherat, n'est qu'une manière d'être particulière de la construction, et son caractère ne peut tenir qu'aux dispositions fondamentales des édifices, et aux lois d'après lesquelles les pleins et les vides s'y montrent combinés. » Et autre part : « Pour le besoin de la voûte, les architectes romans sacrifièrent toutes les proportions classiques, épaississant les murailles, resserrant les écartements, réduisant les baies : en un mot, faisant envahir de toutes les façons le vide par le plein. »

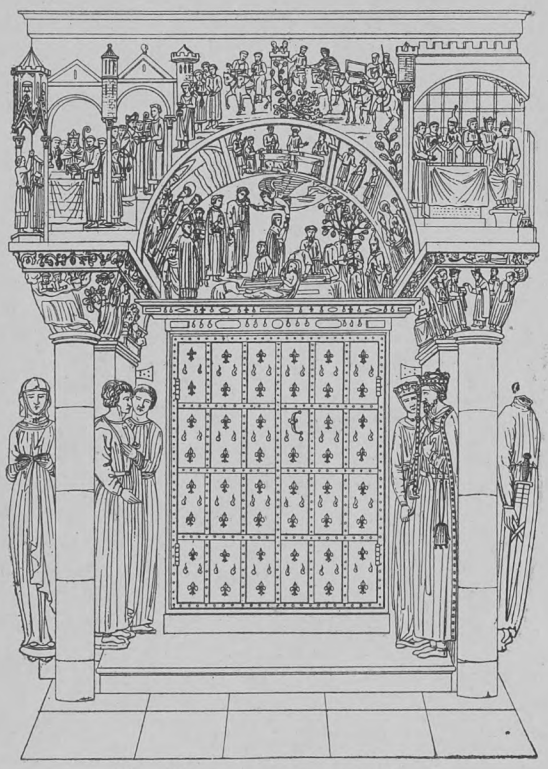


Fig. 59. — ARCADE EN PIERRE
Servant d'encadrement à l'armoire des reliques de l'Abbaye de Vendôme, près Chartres.

Nous verrons que l'art des architectes romans, pendant la période de son évolution, ne fut pas stationnaire, et qu'on ne tarda pas à remédier aux inconvénients et aux lourdeurs de la construction, en perçant les massifs ou pieds-droits, et en donnant à la voûte un nouvel appareil de construction.

B. IMPORTANCE DE L'ORNEMENTATION POUR DÉTERMINER LE CARACTÈRE DE L'ARCHITECTURE ROMANE

Ce qu'il était important d'établir dès le début de ce chapitre, c'est que le caractère du style roman en architecture nous est révélé plus sûrement par le procédé de construction que par les dispositions de l'ornementation, d'autant que cette ornementation fut très variable suivant les contrées où on

la produisait et les matériaux qui y étaient employés. Ainsi, dans le Midi, l'influence byzantine persista plus longtemps : la formule fut plus lente à s'imposer. Dans le Nord et l'Ouest, au contraire, l'influence byzantine étant moins tenace, les lignes se manifestèrent plus originales, en dépit de leur lourdeur, et l'ornementation eut souvent un cachet presque barbare.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'une fois le principe de l'architecture romane inventé, des architectes autour brodèrent des variations; il y eut des centres où ces variations furent appliquées, puis répandues, pour amener d'autres modifications : ce n'était pas encore la personnalité créatrice, le nom

Fig. 60. — ALTERNANCE DANS LES SUPPORTS DE L'ARCHITECTURE ROMANE

attaché à des systèmes nettement déterminés, mais une sorte d'ambiance d'inspiration, produite par une collectivité, et constituant, au regard de la postérité, le véritable effort d'un style en train d'évoluer.

C. LA VOUTE — LES NEFS LATÉRALES SE CONTINUENT DERRIÈRE LE CHŒUR

Nous avons indiqué la voûte comme le caractère principal de l'architecture romane; il y en a quelques autres, secondaires, auxquels, cependant, on ne saurait trop prêter d'attention; ainsi le prolongement des nefs latérales autour de l'abside*. Dans les basiliques latines, nous l'avons fait remarquer,

* On sait quelle partie spéciale de la basilique ce mot désigne; pourtant il est à remarquer que, par son origine, il devrait avoir un sens beaucoup plus large, puisqu'il vient du grec ἁψίς, qui signifie voûte.

les nefs collatérales, séparées de la nef principale par des colonnes ou des piliers, et parfois par une double rangée de piliers, s'arrêtaient brusquement au point où commençait l'abside : lorsqu'il y avait des absides secondaires, ces absides étaient réservées, l'une pour le trésor et les reliques, l'autre pour la sacristie. Les architectes romans, par une disposition très heureuse, firent tourner ces nefs derrière le chœur, et y ajoutèrent même des chapelles, dont la ceinture se prolongea, au XIIe siècle, au delà des transepts, jusqu'à l'extrémité opposée des nefs. On sait qu'on désigne sous le nom de transept la construction transversale à la nef principale et aux nefs secon-

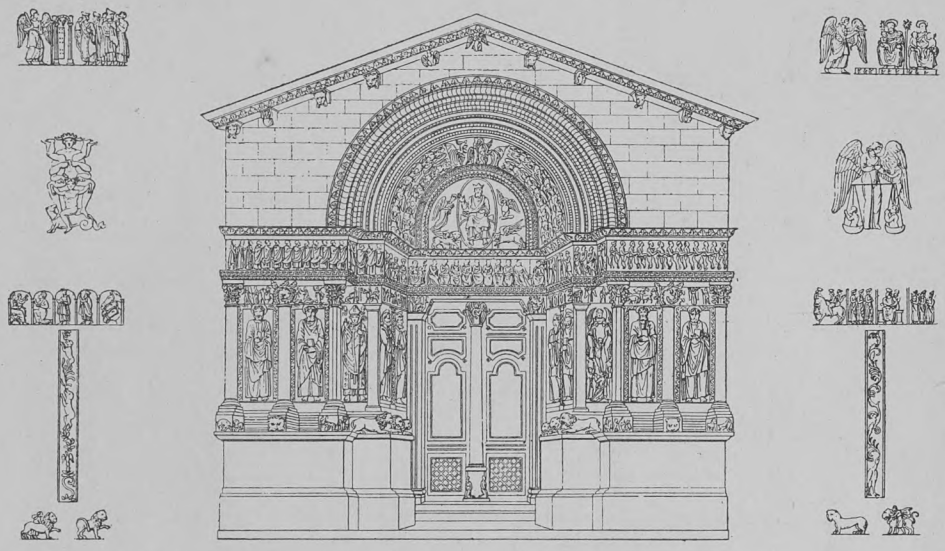


Fig. 61 à 74. — PORCHE (ET DÉTAILS) DE L'ÉGLISE SAINTE-TROPHINE, A ARLES

daires, et placée aux deux côtés de leur extrémité voisine du chœur : cette construction fut de plus en plus accentuée par la suite, afin de mieux faire affecter au plan topographique de l'édifice la forme consacrée d'une croix.

D. LE PORCHE

Le porche prête également à des observations assez typiques dans les édifices romans. C'était une portion extérieure destinée, dans le principe, à mettre à l'abri des intempéries les catéchumènes et les pénitents, qui n'étaient pas admis dans l'assemblée des fidèles. Les rites se modifièrent; le porche resta, à l'état de curiosité architectonique, sans destination liturgique. On appliqua même ce nom à certaines constructions, intérieures ou extérieures, qu'il n'est pas inutile de définir ici.

C'était, par exemple, à l'intérieur, le porche en forme de coupole, qui fut placé à l'entrée de plusieurs églises romanes, en imitation de l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

Le porche occidental formé par la base d'un clocher placé sur le milieu du portail.

Le porche qui résultait de l'étranglement produit dans le plan du portail par deux clochers latéraux.

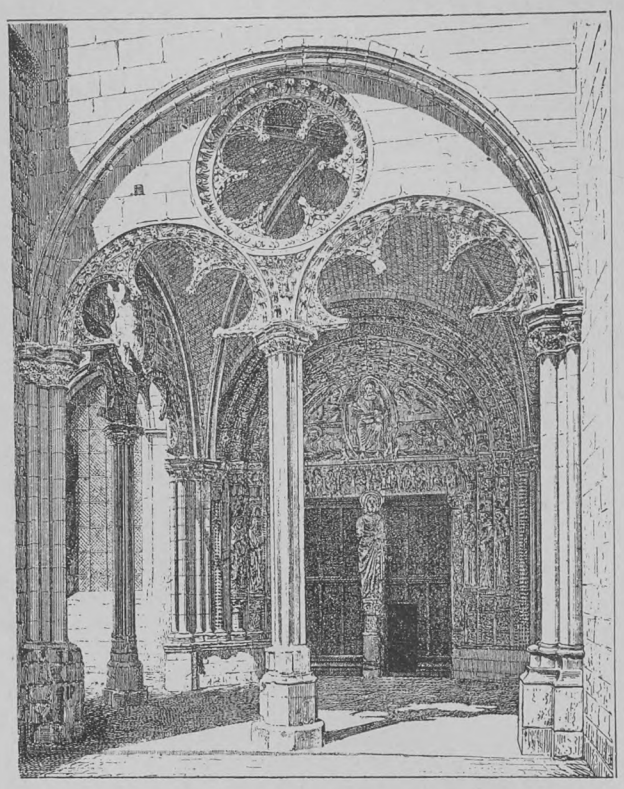


Fig. 75. — PETIT PORCHE MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES

Le porche produit par le retrait des portes en arrière de la masse du portail.

C'était, à l'extérieur : Le porche péristyle, imité du péristyle antique dans sa masse, sa disposition et sa décoration.

Le porche tribunal, supporté par deux colonnes, au pied desquelles généralement se trouvent figurés des lions. Au moyen âge, en effet, la justice était souvent rendue à la porte des églises; on y contractait également certains actes authentiques; une vieille expression, *inter leones*, ou à *la porte du moutier*, explique et justifie l'explication que nous donnons de ce porche et de sa disposition.

Le porche militaire, en avant du portail, et couronné de mâchicoulis et de créneaux, pour en défendre l'entrée.

Le porche fait d'une simple saillie de l'étage supérieur, supportée par des mâchicoulis.

Le porche de décoration, ajouté devant le portail principal, et parfois devant quelqu'une des portes latérales, orné et saillant, qui indique qu'on s'éloigne de plus en plus de la simplicité primitive. Le porche auvent,

construction légère, d'un caractère presque provisoire, et qui n'a qu'une destination d'abri contre le vent et la pluie.

E. DÉCORATION DES COLONNES, BASES ET CHAPITEAUX

Pour ce qui est des caractères propres à la décoration romane, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à notre précédent volume*, où nous les avons longuement analysés. Cependant, les colonnes romanes offrent une telle

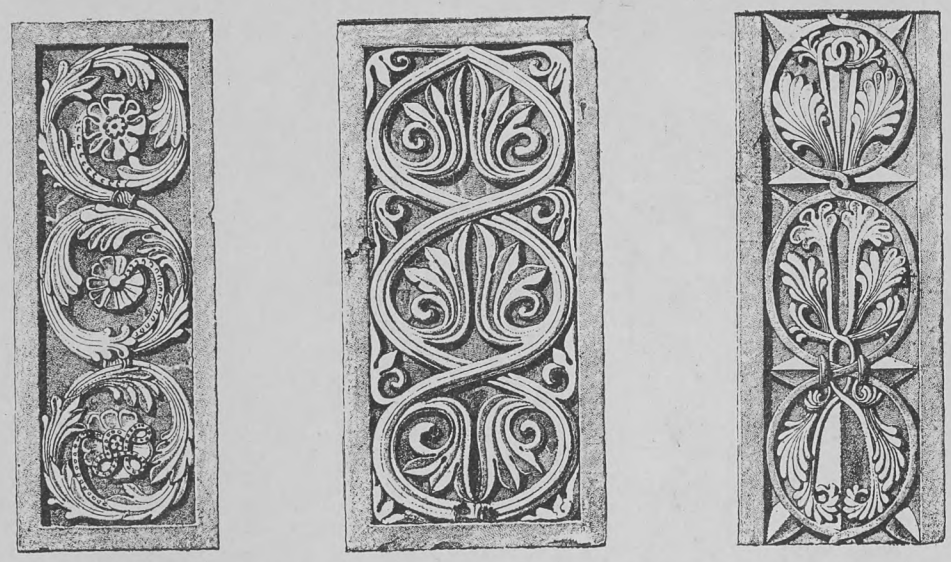


Fig. 76 à 78. — PILASTRES DU CLOITRE SAINT-SAUVEUR, A AIX EN PROVENCE

variété qu'il nous faut énumérer ici les types les plus fréquents que les archéologues sont appelés à rencontrer.

La colonne peut être simple ou composée.

Elle peut être ronde, munie d'une arête mousse, ou d'une arête aiguë; elliptique; carrée (on l'appelle alors pied-droit); rectangulaire et engagée dans la muraille : c'est le pilastre; ou prismatique. Sa base peut être posée immédiatement sur le sol, ou porter sur un socle et être garnie d'une plinthe. Cette base est souvent décorée de figures humaines ou de figures d'animaux, surtout des lions, ou encore d'autres ornements. Parfois encore, elle est garnie aux quatre angles d'appendices en forme de pattes ou de feuilles.

La forme de la colonne présente un fût fuselé, renflé, en balustre,

* *Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer les caractères des Styles dans les Objets d'Art et la Curiosité.*

cylindrique ou conique. Ce fût apparaît sous plusieurs dispositions : simple, croisé, entrelacé, brisé, noué ou annelé à divers points de sa hauteur.

Sa surface elle-même n'est pas toujours lisse : elle peut être cannelée avec ou sans rudentures, verticalement, horizontalement ou en spirale, losangée, striée, gaufrée, chevronnée, contre-chevronnée, tordue, imbriquée et contre-imbriquée, nattée, godronnée, frettée, chargée d'enroulements, d'entrelacs, d'animaux ou de personnages rampant autour du fût, ou d'une

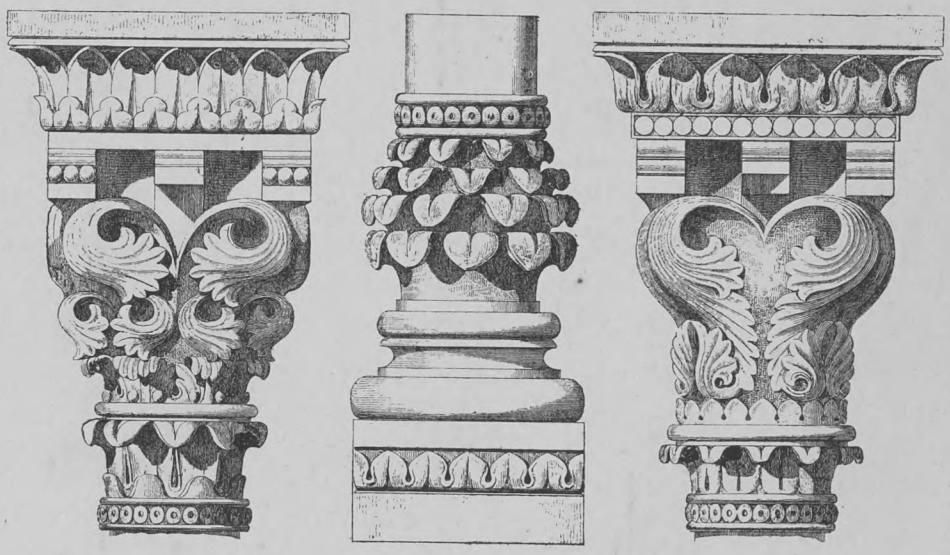


Fig. 79 à 81. — DÉTAILS DE L'ÉGLISE DE SEMUR EN BRIONNAIS

figure humaine engagée. Quelquefois même, la figure humaine remplace le fût. La mesure du fût n'est pas toujours conforme au canon de la colonne corinthienne, dont elle se rapproche le plus. Il est à remarquer que chaque province avait ses canons à elle, ce qui est précieux pour déterminer certains caractères locaux. Ainsi, le pied-droit et le pilastre cannelés avec rudentures appartiennent en propre aux édifices romans de la Vienne et du territoire d'Autun.

Le chapiteau roman se compose ordinairement d'une corbeille ou d'un tailloir, certainement inspiré des chapiteaux corinthiens, bien que s'en distinguant par le décor dont il est revêtu. Et la forme aussi bien que le décor, tout en conservant une certaine expression qui aide à les reconnaître, varient à l'infini. Il y a des corbeilles cylindrique, cubique, conique, pyramidale

(tronquée et renversée) urcéolée, campanulée (forme de cloche), infundibuliforme, godronnée, scaphoïde.

Ces chapiteaux étaient tantôt peints, tantôt sculptés ; parfois, après avoir été sculptés, ils étaient, sous prétexte d'embellissement, garnis de plâtre, pour êtres peints; c'est surtout à la fin du XIIe siècle qu'on procéda à ce genre étrange d'amélioration. En sculpture, l'ornement était emprunté à la figure humaine, au règne animal ou végétal, voire aux objets domestiques, à la parure, à la broderie, à la passementerie, etc. Quand il s'agit de figures

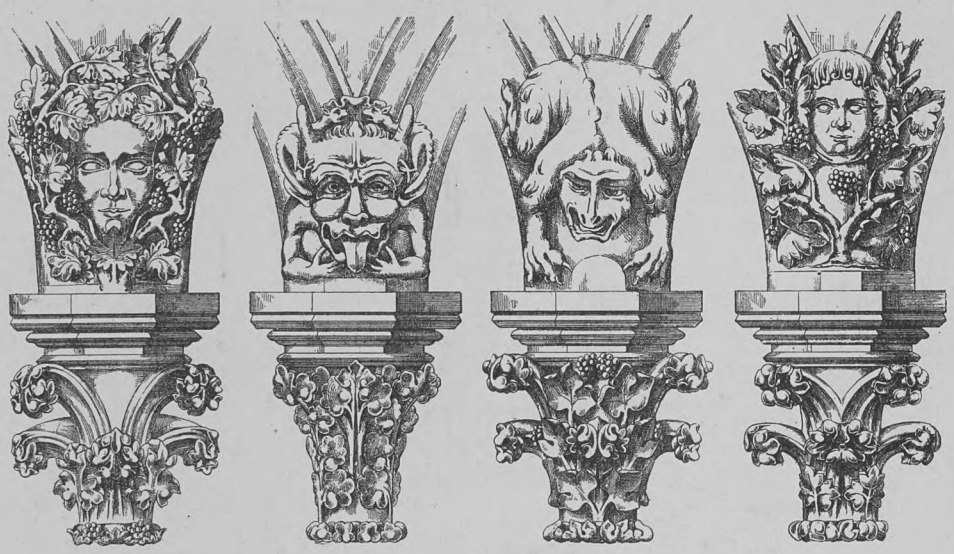


Fig. 82 à 85. — CHAPITEAUX DE SAINT-ÉTIENNE, A AUXERRE

humaines, on ne se contente pas d'un masque, comme dans l'art antique, on fait la figure entière; on y raconte même des épisodes d'histoire religieuse à plusieurs personnages, que souvent commentent des inscriptions. D'autres fois, les personnages n'ont qu'une signification de symbole; d'autres fois encore, ils n'ont, par leurs dispositions capricieuses, qu'une portée purement décorative.

« Dans les églises romanes, dit un historien, les personnages ou les groupes sont souvent destinés, surtout à l'extérieur, à montrer les vices et les crimes dans toute les difformités de leur physionomie et de leurs actes, ou bien déjà soumis aux châtiments que leur infligeait la théorie bizarre et raffinée du moyen âge. Lors même que ces figures offensent la pudeur, on y reconnaît, sinon toujours une intention sérieuse et morale, au moins ordinairement

l'absence de cet esprit hostile contre les ministres du culte, dont l'affaiblissement du sentiment religieux amena si souvent la manifestation, quelques siècles plus tard, dans la décoration des églises. »

Les animaux figurés sont des animaux indigènes ou exotiques empruntés à l'Orient, ainsi, la plupart du temps, que les animaux fantastiques.

Quant aux ornements d'ordre végétal qu'on rencontre sur les chapiteaux, ils sont empruntés à la feuille, à la fleur ou au fruit. Les premières feuilles représentées furent les feuilles d'eau, dans la stylisation habituelle à l'antiquité ;

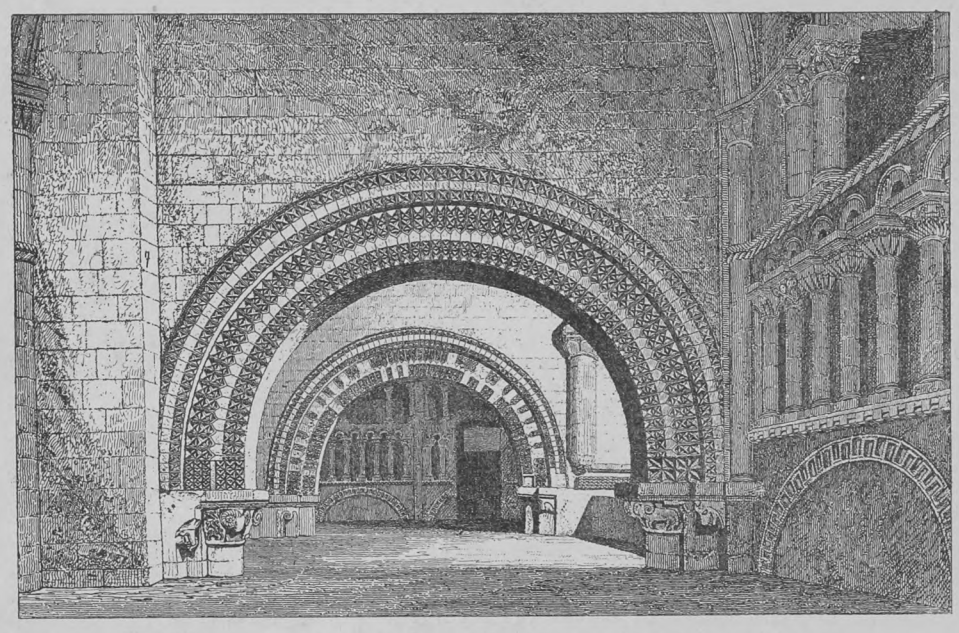


Fig. 86. — ARC SOUS LA TOUR CENTRALE DE L'ÉGLISE DE L'ABBAYE DE LA SAINTE-TRINITÉ, A CAEN

après vinrent les palmettes, puis les feuilles bordées de perles. Ce n'est qu'à la fin du XIIe siècle que l'imitation des feuilles indigènes, digitées, palmées ou tournées, se répandit, telles que la feuille de lierre ou la feuille de vigne vierge, de vigne, de quintefeuille, de nénuphar, de bouton d'or, etc.

F. SIGNIFICATION ESTHÉTIQUE DU STYLE ROMAN

Si l'on voulait, après ces indications, résumer en une formule concise l'impression qui se dégage de l'architecture romane, il faudrait reconnaître qu'elle est sévère et mâle à l'extérieur, ainsi que l'écrivait un historien : « Élégante et riche, quoique sérieuse, à l'intérieur, cette architecture est le type le

plus vrai, le plus complet, le plus rationnel de l'art chrétien. Tout sourit à l'esprit dans les basiliques romanes : le cintre élégant, solide, rassérène le cœur et le prépare doucement au calme de la prière : les perspectives régulières des voûtes charment l'œil au lieu de l'étonner. »

Fig. 87. — ABSIDE DE SAINT-SATURNIN

Les documents sont rares qui nous révèlent le nom des architectes, à qui on doit la construction de ces édifices romans. Cela vient sans doute, non pas, comme on l'a cru longtemps d'une condition franc-maçonnique qui avait obligé les grands ouvriers du moyen âge à brûler leurs plans, leurs dessins et leurs devis, mais de ce que les longues misères des IXe et Xe siècles avaient forcé les sciences, les lettres et les arts à chercher un refuge dans les monastères.

« C'est dans l'ombre des cloîtres, écrit l'historien cité plus haut, loin des mêlées sanglantes, que vivaient de pieux artistes, tant dévoués aux arts qu'ils cultivaient avec amour et foi.... C'était un moine qui fournissait le plan de l'église à construire ; c'étaient des moines qui, le plus souvent, élevaient le temple sous la direction de ce *maître de l'œuvre* ou *des œuvres*. Quand un édifice était terminé à la satisfaction de la communauté, les abbayes de même ordre réclamaient le concours de l'homme habile, qui voyageait alors de contrée en contrée, important, partout où il s'arrêtait, ses idées et ses systèmes architectoniques. » Cela explique parfaitement l'unité d'inspiration et la répétition des caractères

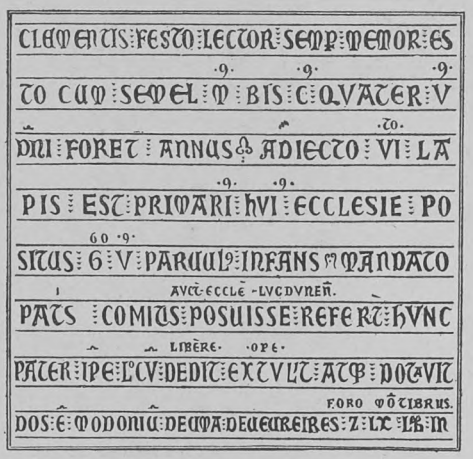


Fig. 88. — INSCRIPTION DE NOTRE-DAME DE MONTBRISON

communs qui constituent un style; cela explique en même temps, par une raison de modestie toute monacale, l'anonymat qui plane sur les architecteurs des édifices romans. On connaît toutefois, entre autres noms, ceux de Scutaire, évêque, de Giraldus ou Giraud, de Guillaume, Durand et Thomas, par des inscriptions qui se trouvent à la cathédrale du Puy, sur une porte à Bourges, à Saint-Étienne de Caen, à la cathédrale de Rouen, et à Saint-Benoît de Fécamp.

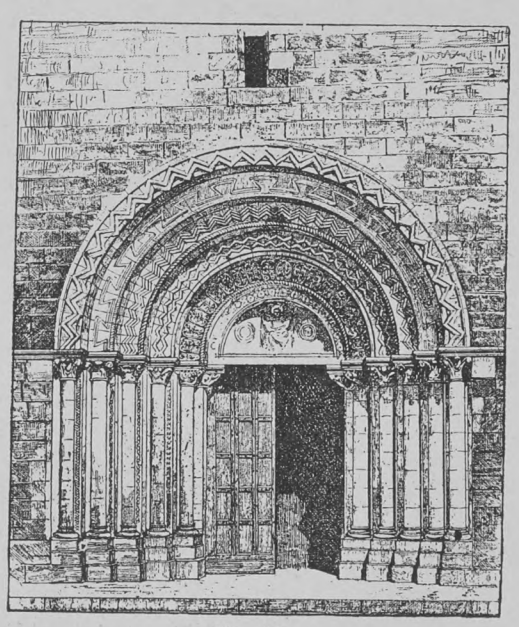


Fig. 89.

PORTAIL A MOULURES CARACTÉRISTIQUES (ÉPINAL)

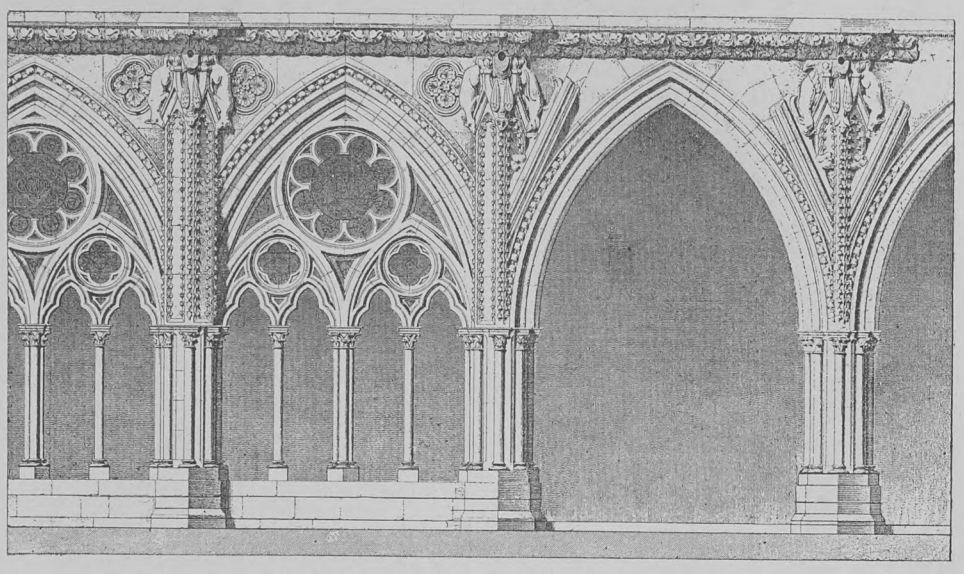


Fig. 90. — ARCATURES DU CLOITRE SAINT-JEAN-DES-VIGNES, A SOISSONS

CHAPITRE V

LE STYLE OGIVAL

I. Architecture religieuse.

A. L'OGIVE SEULEMENT CONSIDÉRÉE COMME ÉLÉMENT DE CONSTRUCTION

Le style ogival, qui fut l'expression des XIIIe, XIVe, et XVe siècles, tire son nom de l'introduction de l'arc en ogive dans les monuments; c'est là son caractère primordial. Le caractère subit des modifications sur lui-même, puisqu'on reconnaît trois périodes dans le style ogival, trois périodes correspondant chacune à un siècle à peu près : le style ogival *primaire*, qui est celui du XIIIe siècle, harmonieux et régulier, mais également sévère et froid; le style ogival *secondaire* ou *rayonnant*, qui correspond au XIVe siècle, élégant, distingué, aimable; et le style ogival *tertiaire*, *flamboyant* ou *fleuri*, qui occupe le XVe siècle, riche, surprenant de caprices somptueux, d'une élégance poussant parfois à l'excès. Nous en avons longuement parlé dans notre

précédent travail sur les Styles*, et nous ne pouvons répéter ici l'étude que nous avons faite, des origines, des différentes transformations de l'ogive, et des modifications ornementales à l'aide desquelles on peut caractériser chacune des trois grandes périodes du style ogival ; le lecteur, curieux de ces renseignements, devra s'y reporter.

Le plan du présent ouvrage nous oblige à exposer rapidement les lignes générales de l'architecture, et les formules de la décoration qui s'y trouvaient appliquées. Un fait acquis c'est que l'ogive, dont la première application de France date du milieu du XIIe siècle, ne changea rien à la disposition principale des plans, et apporta simplement ses contributions au progrès chaque jour affirmé dans l'art de construire.

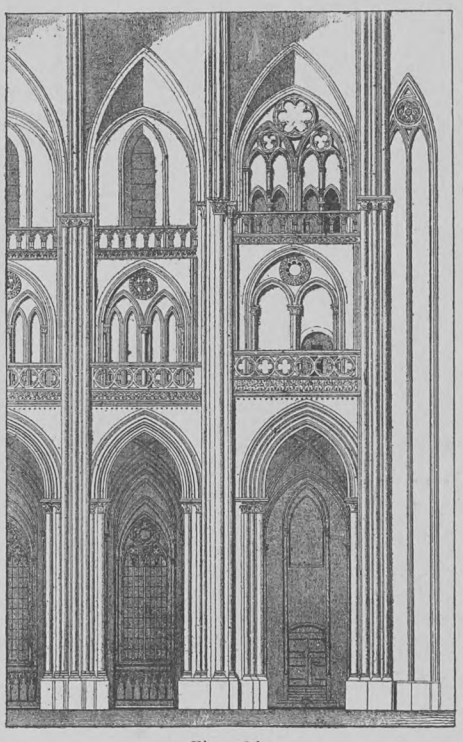


Fig. 91.
CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE COUTANCES
(Élévation de la nef.)

B. ÉPOQUE DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE

Ce n'est qu'après le règne de saint Louis que le style ogival se trouve définitivement constitué, et si un fait historique a pu aider non pas à l'émancipation du travail mais à l'évolution du génie créateur, on peut dire que peut-être l'admission du tiers état aux États généraux sous Philippe le Bel a eu un retentissement fécond sur la condition des architecteurs : ceux-ci, qui appartenaient à la classe laïque, eurent de cette reconnaissance du tiers une autorité morale que longtemps les moines avaient jalousement gardée pour leurs communautés.

Ces *maîtres de l'œuvre* durent d'ailleurs, dès le XIIIe siècle, manifester leur imagination et leur savoir. Le développement des idées religieuses et la pompe des cérémonies devaient nécessiter des agrandissements dans les édifices du culte, agrandissements auxquels se prêtait admirablement le système de l'ogive.

* *Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer les Caractères des Styles dans les Objets d'Art et la Curiosité.*

Déjà, sous l'empire de l'inspiration romane, des chapelles s'étaient élevées autour de l'abside, et répandues le long des nefs collatérales, enlevant à la forme primitive son dessin de croix latine.

L'adjonction des orgues, qui occupaient une grande place, nécessitèrent la construction d'une sorte de porche intérieur appuyé sur le mur de façade. D'autre part, le nombre des cloches et leur volume plus important exigèrent des tours et des clochers, un emplacement plus large, et une hauteur plus élancée, qui surmonta heureusement les façades, déjà couronnées par le pignon antérieur du grand comble.

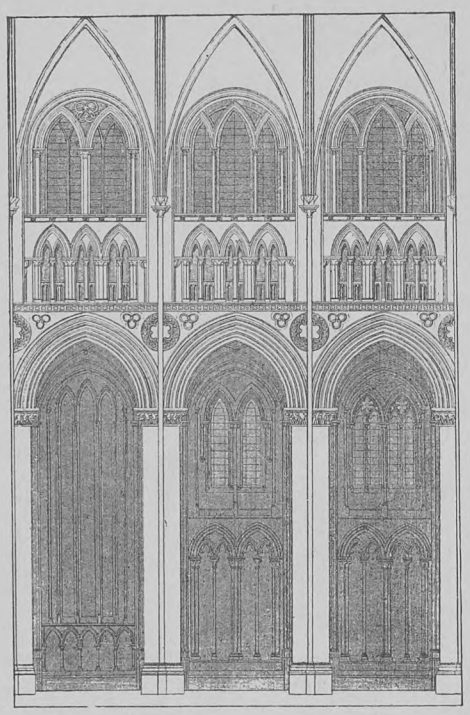


Fig. 92. — NOTRE-DAME DE SEEZ
(Élévation de la nef.)

A l'intérieur, on n'eut pas à modifier la disposition : les piliers seulement, réunis en faisceaux, eurent plus de légèreté et ouvrirent des perspectives plus profondes dans les nefs collatérales et les chapelles qui les bordaient. On maintint les tribunes au premier étage. C'est au-dessus de ces tribunes qu'étaient percées les fenêtres donnant jour à la grande nef.

Ces fenêtres parfois s'élevaient jusqu'au sommet des voûtes, parfois elles occupaient toute la largeur de la travée entre les points d'appui.

Dans les transepts qui s'étendaient au midi et au nord, on plaça des autels ; la décoration n'en était pas toujours la même que celle de la nef principale. A Notre-Dame de Paris, par exemple, à chaque transept, il y a trois pignons couronnés de statues. Une galerie à jour règne au-dessus, décorée de vitraux, et plus haut se trouve la grande rose.

Au XIIIe siècle, peut-être d'après une habitude d'Orient, on ceignit le chœur d'une muraille entre les colonnes du sanctuaire; à la partie antérieure on éleva le jubé, qui servit à la lecture de l'épître et de l'évangile et remplaça les ambons de l'architecture latine.

Cette muraille et ce jubé furent l'objet de décorations particulièrement riches; la sculpture et la peinture y furent prodiguées; elles

étaient unies d'ailleurs, puisque l'or et la couleur couvraient généralement la sculpture.

Les voûtes étaient peintes également; dans leur revêtement d'azur, elles semblaient un ciel constellé d'étoiles d'argent et d'or; peintes également les colonnes, les nervures, les murailles.

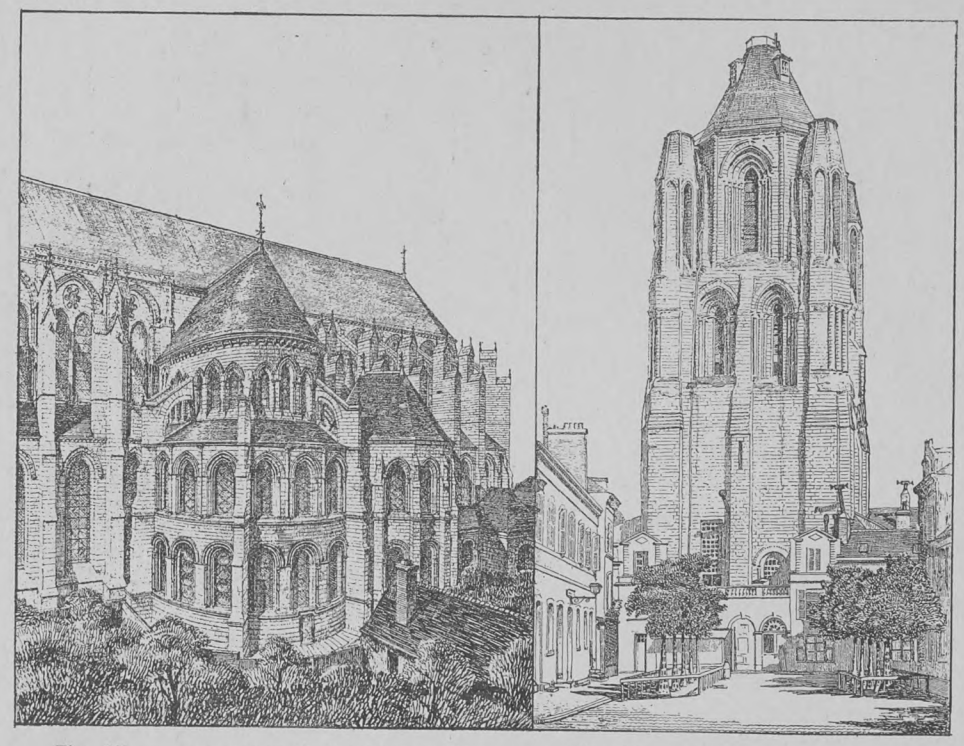


Fig. 93. — VUE CAVALIÈRE DU TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE DE SOISSONS

Fig. 94. — LA TOUR SAINT-AUBIN, A ANGERS

II. La sculpture pendant l'évolution ogivale.

A. PENDANT LE XIIe ET LE XIIIe SIÈCLE

Aux trois siècles de l'évolution ogivale, la sculpture manifeste son caractère d'une façon déterminée.

Dès le XIIe siècle, on avait vu la figure humaine s'allonger en des proportions extra-humaines, comme pour signifier plus que l'humanité : il n'y avait là d'ailleurs qu'une nécessité peut-être où la place étroite réservée à la figure sculptée contraignait l'artiste. Quoi qu'il en soit, ces figures avaient de la beauté; elles étaient graves, d'un caractère hautement religieux, traduisant la sérénité d'âme des êtres représentés, par la noblesse des traits, le

parallélisme tranquille des plis pressés du costume et le fini d'exécution des plus infimes détails. Il y avait une tradition pour ces formes.

Au XIIIe siècle la sculpture atteignit à une splendeur qu'elle a parfois connue depuis, mais qu'elle n'a pas dépassée. On renonça à toute convention, pour se rapprocher de l'expression juste de la nature, expression où la foi religieuse mit un caractère particulier d'élévation : les formes furent plus libres, mais d'une liberté pleine de gravité et de sagesse, d'une liberté qui s'affirmait surtout dans l'extraordinaire puissance de l'exécution, dans la vie palpitante des attitudes et la grâce simple des formes.

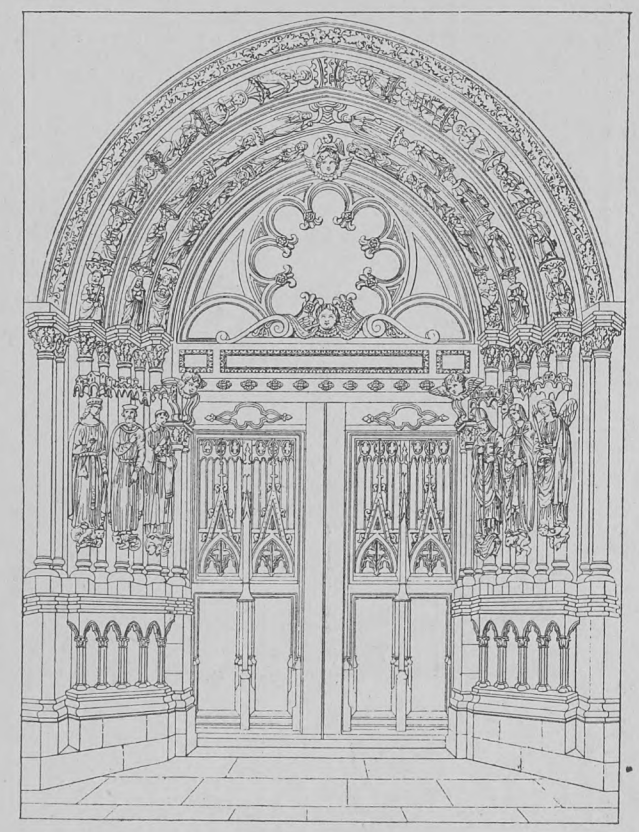


Fig. 95. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS, A PARIS

B. PENDANT LE XIVe SIÈCLE

Au XIVe siècle l'art connut les inquiétudes où s'affaiblit l'inspiration, en s'exaspérant; les plis des draperies n'eurent plus leur arrangement naturel; l'idéal purement religieux et désintéressé céda la place à l'impulsion des intérêts et à la poussée des passions humaines : c'est qu'aussi, l'art de la statuaire, sous l'effort multiple des constructions partout en train de s'élever, avait débordé de la retraite des abbayes ou des cloîtres, et demandé leur concours à des mains laïques; c'est alors qu'on usa du ciseau pour figurer des grotesques et sculpter la satire antimonacale et anti cléricale.

Certes, il y eut encore de la verve; parfois même un certain charme demeura; mais les défauts étaient singulièrement apparents, puisque le goût d'alors en excitait la multiplicité; ainsi les poses maniérées, les plis qui

n'ont plus rien de naturel, et semblent collés artificiellement, les étoffes qui se drapent en ampleur excessive autour de figures dont la gracilité est exagérée : l'artisan semble esquiver les difficultés du modelé sous une formule expéditive, qui est la négation du génie. « Les sujets changent en même temps, écrit l'historien cité plus haut ; ce ne sont plus ces compositions symboliques et symétriques, remarquables par l'harmonie des pleins et des vides, qui occupaient les tympans et les parties lisses des portails ; ni ces saints personnages inscrits dans les arcatures, à l'imitation de celles qui existent sur certains tombeaux antiques ; ni ces nimbes de diverses formes caractéristiques des siècles précédents, offrant l'image du Christ ou de Dieu le père, entourés d'anges adorateurs, des quatre évangélistes, ou des vieillards de l'Apocalypse. Au lieu de toutes ces physionomies constamment ferventes et sérieuses, l'art, redescendu sur la terre, y groupe de nombreux personnages appartenant à la nature vulgaire et n'exprimant désormais que ses passions. Un autre caractère de ces compositions est qu'elles ne représentent plus que des événements positifs, soit qu'elles en prennent le sujet dans les récits de la Bible, dans le rapprochement de l'ancienne et de la nouvelle loi ; dans les traditions de la Légende dorée, dans la vie du patron de l'Église ou dans les croyances consacrées relativement à la résurrection des morts et au jugement dernier. Sans doute tous ces sujets s'y étaient déjà montrés, mais ils n'y dominaient pas exclusivement, et ils y étaient considérés d'un point de vue plus élevé. »

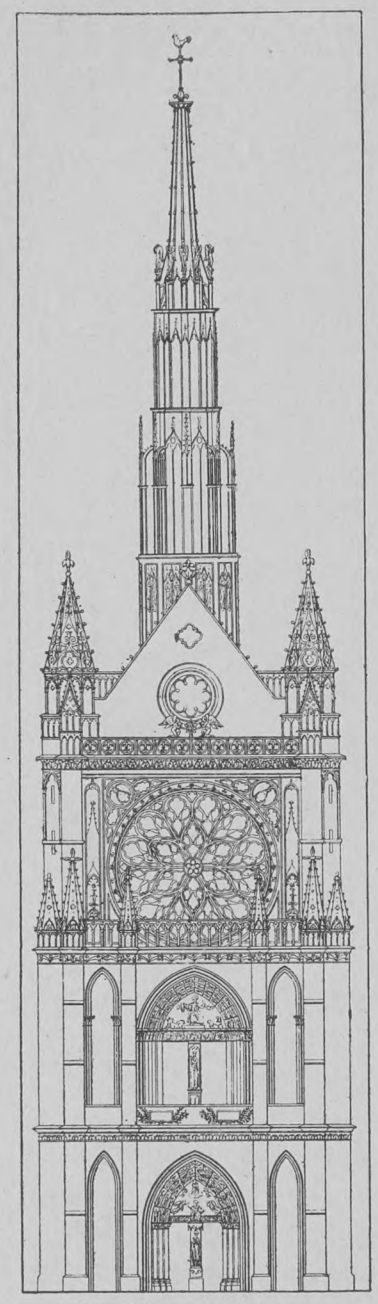


Fig. 96. — ÉLÉVATION DE LA SAINTE CHAPELLE, A PARIS

Il y a dans ces lignes un jugement bien sévère, et nous pensons que la vérité est de considérer les artisans du XIVe siècle comme des outranciers de transition qui ont préparé la géné-

ration des maîtres sculpteurs du xve siècle. Ils avaient été moins mystiques; ils avaient voulu de la vie une expression plus réelle, plus vulgaire, peut-être; mais le désir manifeste d'exprimer la vie, même lorsque la réalisation amène des erreurs, mérite bien des circonstances atténuantes.

C. PENDANT LE XVe SIÈCLE

Au xve siècle, l'artiste se distingue de l'artisan; l'art a conquis une

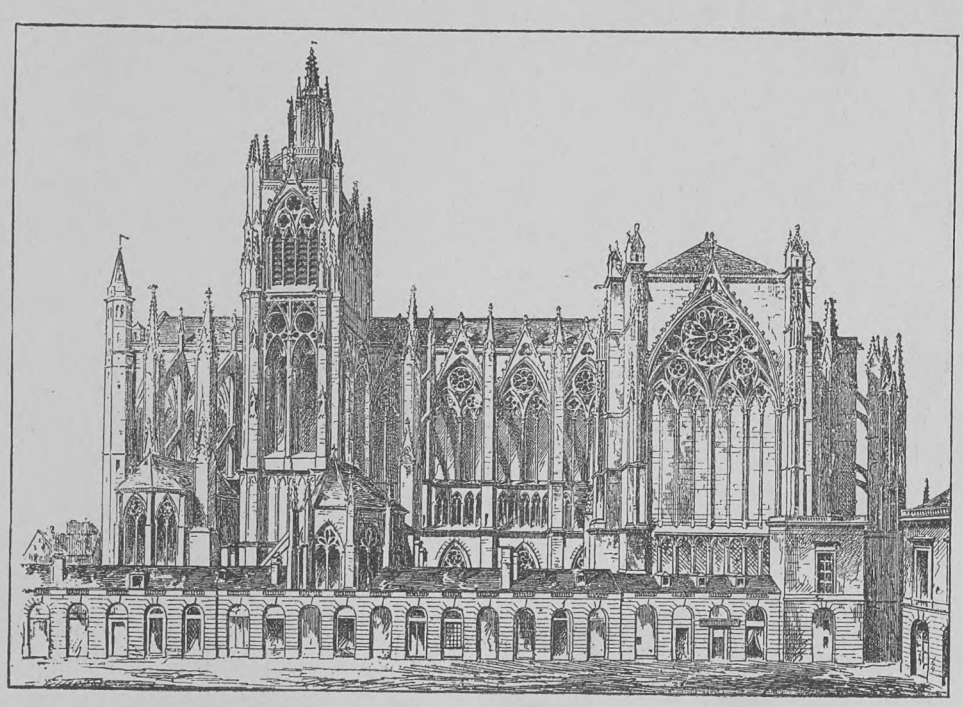


Fig. 97. — LA CATHÉDRALE DE METZ

parfaite indépendance : l'artiste a son atelier où il travaille et où ses disciples viennent étudier. Peut-être est-ce à cette préoccupation de l'étude faite en vue du morceau à exécuter, plutôt que du morceau exécuté en vue d'un ensemble, qu'il faut reprocher l'habileté l'emportant parfois sur la puissance; mais n'est-ce pas merveille de voir avec quel accent ces maîtres indiquent la chair palpitante, le frisson de la vie, et l'immobilité glacée de la mort; la joie, la tristesse, le large rire épanoui, ou les larmes qui descendent le long des joues, s'y creusant un sillon! Il faut admirer ces expressions

de la passion humaine dans ces figures de marbre et d'albâtre qui ornent les tombeaux.

D. LA SCULPTURE D'ORNEMENT PENDANT LES TROIS SIÈCLES

La sculpture ornementale a marché de pair, au moyen âge, avec la sculpture qu'on peut appeler plastique : son mouvement évolutif a pour résultat des effets égaux : au XIIe siècle elle s'approprie, avec les rinceaux, les entrelacs et quelques autres motifs empruntés à l'art antique, l'imitation de la flore et de la faune fantastique ou étrangère, et elle multiplie les

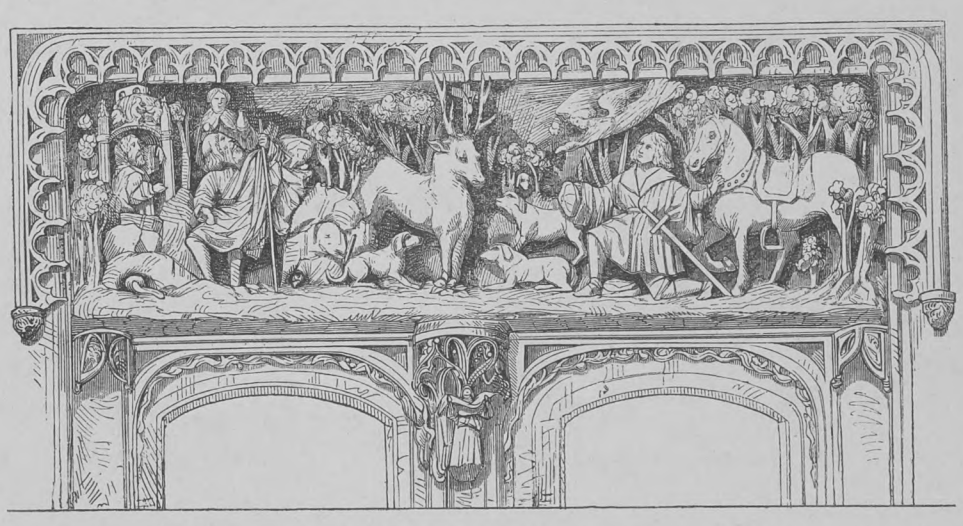


Fig. 98. — BAS-RELIEF DE LA PORTE DU CHATEAU D'AMBOISE

figurations des zodiaques et des calendriers; au XIIIe siècle, époque brillante, nous l'avons dit, elle use dans ses arrangements de l'ogive et du plein cintre, et par ses décors symboliques, indigènes ou exotiques, imprime à ses enroulements et à ses guirlandes un modelé plus exact et un relief plus accentué que par le passé. Au XIVe siècle, l'ornementation acquiert plus d'unité, mais aussi elle apparaît avec de la sécheresse : feuilles détachées, isolées et de plein relief, parfois aiguisées en longues dentelures, et dais en saillie, portant une infinité de détails négligés. Au XVe siècle, le style flamboyant ou fleuri tira surtout son appellation de la multitude de flammes et de fleurs qui germa, en tours de force, partout où il plut au caprice des sculpteurs d'en placer.

Ces observations sont faciles à contrôler puisque du nombre prodigieux

d'églises et de clochers qui s'élevèrent en France, du XIIIe au XVe siècle, beaucoup ont résisté aux altérations du temps et dressent magnifiquement leur flèche vers le ciel.

III. Architecture civile.

Mais l'architecture religieuse n'est pas seule intéressante, en ces époques lointaines, et l'on doit une particulière attention à l'architecture civile, quelque laborieuse qu'en soit l'étude, quelle que soit la nécessité où l'on se trouve de suppléer par des hypothèses à l'absence fréquente de documents réels certains. Le bois et la pierre furent les matériaux exclusivement employés du

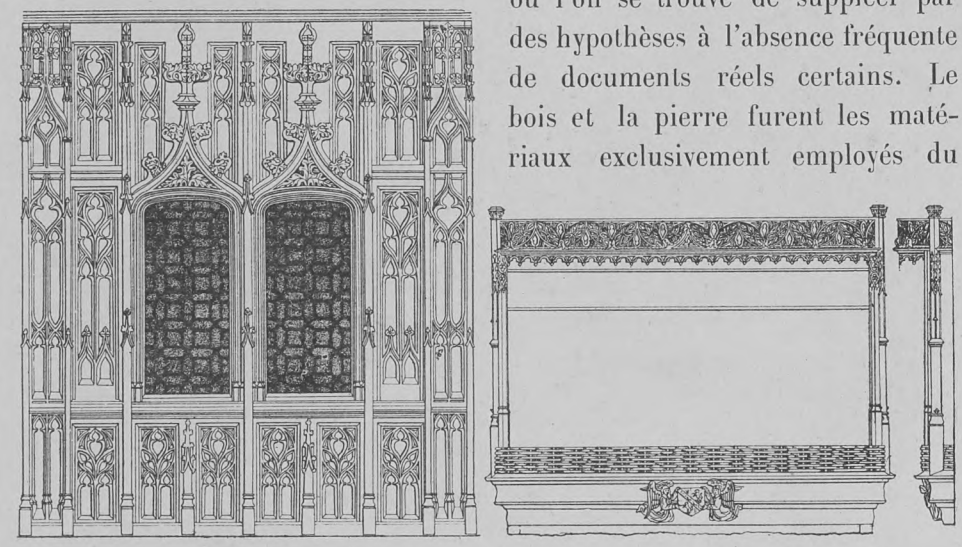


Fig. 99 et 100. — DÉCORATION DE DEUX FENÊTRES ET D'UNE CHEMINÉE (AVEC PROFIL) DE L'ABBAYE DE SAINT-AMAND, A ROUEN

Xe au XIVe siècle. Au XVe siècle, le bois l'emporta sur la pierre. Pendant les époques de style roman, le plein cintre fut le type organique de toute l'architecture civile, et le décor ressemble beaucoup à celui des églises. Sur le coin des rues, les maisons étaient munies de pignons, dont l'usage demeura longtemps en vigueur. Les portes étaient surmontées d'un cintre de décharge en pierres d'appareil; cintrées également les fenêtres : quelquefois faites de deux cintres s'appuyant au milieu, sur une colonnette. Les rez-de-chaussée présentaient des salles voûtées, et les étages supérieurs étaient portés par des arcades et des colonnes.

Vers le milieu du XIIe siècle, l'ogive remplaça le plein cintre, mais l'aspect général changea peu et garda un air de forteresse. Au XIVe siècle,

les maisons de bois restent simples, tandis que les maisons de pierre demandent au système ogival une décoration élégante et riche : colonnettes obligées aux fenêtres, archivoltes aux voussures profondes et parées comme celles des églises. Au XIVe siècle, il y eut un ralentissement très sensible dans la voie des décorations et du goût.

Au XVe siècle, le système décoratif des églises est appliqué complètement aux maisons de pierre : fenêtres et portes en ogive ; emploi fréquent de l'arc en talon; rempants de portail fleuris de choux frisés et de

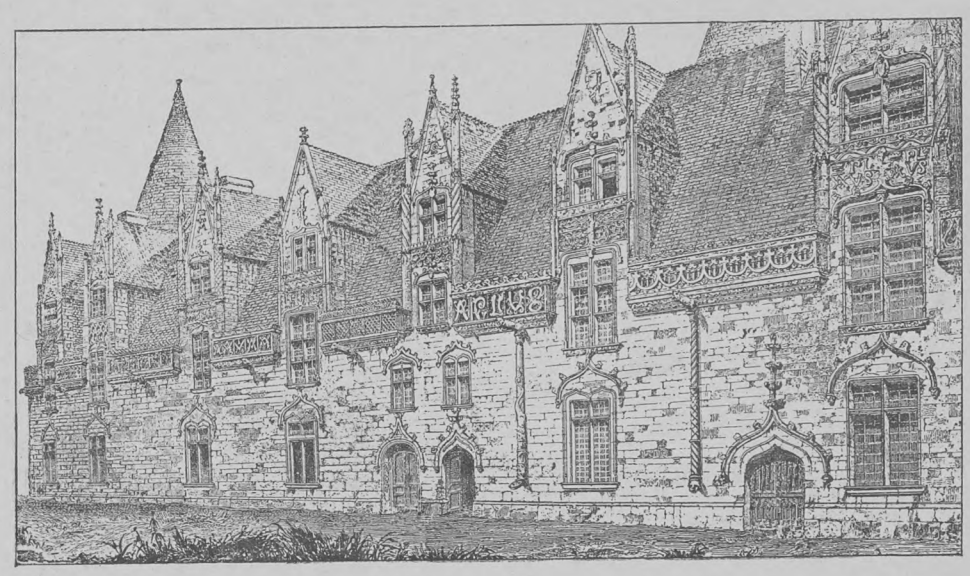


Fig. 101. — CHATEAU DE JOSSELIN

chardons; moulures prismatiques; lucarnes ouvertes sur le toit et couronnées de frontons pyramidaux, légers d'ensemble et de forme, auxquels se nouent souvent des contreforts festonnés et coiffés de pinacles à crochets et à ciselures.

Les maisons de bois étaient nombreuses à cette époque : elles avaient toutes un pignon sur la rue. Les étages étaient établis en encorbellement, les uns au-dessous des autres, de telle sorte que les pièces des étages supérieurs étaient plus grandes que celles des étages inférieurs. La charpente seule recevait une décoration, dans ces maisons. Les intervalles des colombages étaient remplis par de la maçonnerie. Au-dessus des portes on gravait des sentences philosophiques ou religieuses, et aux encoignures une niche était souvent pratiquée pour y abriter une statue de madone, ou y suspendre une lanterne : aux fenêtres, des vitraux garnissaient les volets, et sur les murs

on étendait des tapisseries ou des cuirs dorés et gaufrés. Quant au mobilier, nous en avons étudié les merveilles d'art et de goût, dans notre étude sur les *Objets d'Art* et de *Curiosité*.

IV. Architecture municipale.

Lorsque au XIIe siècle les communes furent établies, les habitants n'eurent pas de suite une maison publique : ils se réunissaient sur la place, qui leur tenait lieu de forum, près d'une motte de terre qu'on appelait *la commune* ; et lorsqu'on parle, dans des textes, de maison de ville, maison commune, parloir aux bourgeois, il s'agit dans le principe d'une maison ordinaire, où les principaux citoyens étaient accoutumés de se réunir pour discuter des affaires de la commune.

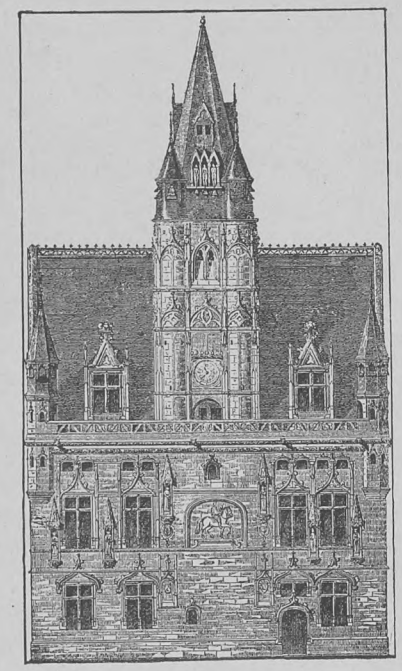


Fig. 102.
HÔTEL DE VILLE DE COMPIÈGNE

Mais l'importance et les développements de l'organisation municipale furent assez rapides, et, dès la fin du XIIIe siècle, les villes eurent des bâtiments spéciaux, décorés luxueusement, pour les réunions des magistrats municipaux : généralement, du XIIIe au XVe siècle, les hôtels de ville se composèrent d'un portique ouvert et continu, servant de halle ou de bourse, au rez-de-chaussée ; d'une vaste salle pour les réunions du conseil, au premier étage; et du toit sur lequel se dressait le beffroi. On sait que le beffroi renfermait la cloche, dont la mission était multiple : sonner l'alarme à l'apparition de l'ennemi, en cas d'incendie, ou de quelque autre sinistre; sonner l'ouverture et la fermeture, matin et soir, des portes de la ville; sonner le couvre-feu, l'ouverture du marché, appeler les magistrats à l'assemblée, et annoncer au peuple l'heure des réjouissances publiques.

A partir du XVe siècle, les hôtels de ville devinrent de véritables monuments : mais hôtels de ville et beffroi sont décorés comme les églises, tandis que les châteaux continuaient de ressembler à des forteresses. « A la fin du XVe siècle, écrit M. de Caumont, la forme la plus ordinaire des châteaux

était la forme carrée. Ainsi, l'on voyait des forteresses dont les bâtiments entouraient complètement la cour centrale; dans d'autres, les constructions n'occupaient que les trois côtés du carré, et le quatrième était fermé par un mur. D'autres châteaux n'occupaient qu'un des côtés de l'enceinte. Les fossés qui entourent ces châteaux ont généralement une profondeur médiocre, et sans l'eau dont ils étaient remplis constamment, ils n'auraient offert qu'un obstacle facile à franchir. »

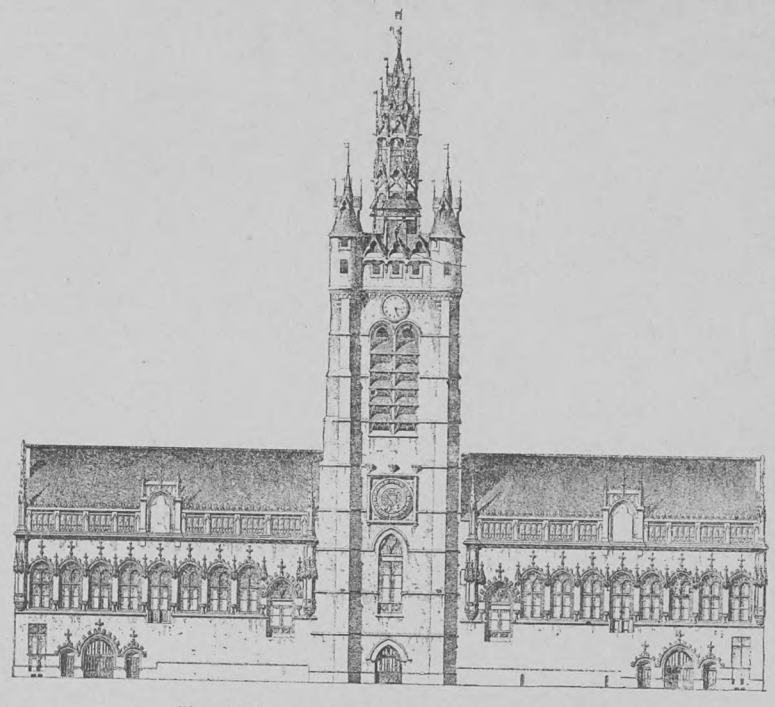
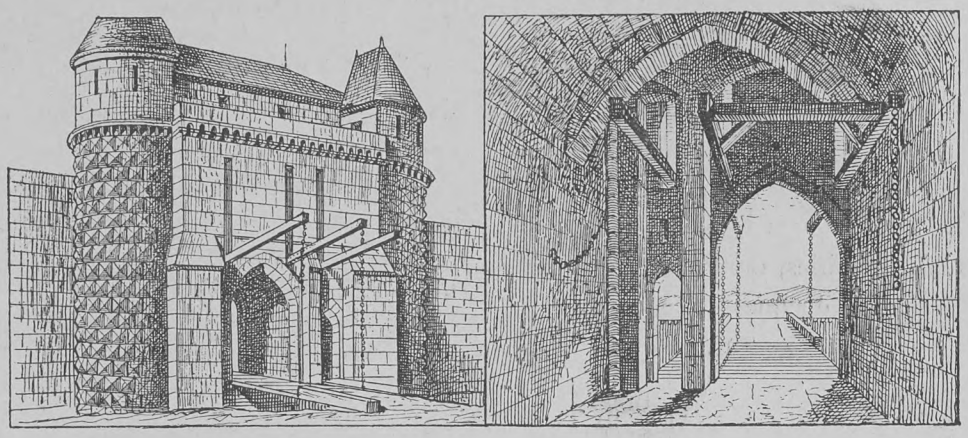


Fig. 103. — HÔTEL DE VILLE DE DOUAI



(Vue extérieure) Fig. 104 et 105. — PORTE SAINT-JEAN, A PROVINS (Vue intérieure)

CHAPITRE VI

ARCHITECTURE MILITAIRE

I. Les forteresses. — Dispositions générales.

Avant d'aller plus loin dans l'étude des caractères d'architecture, il nous faut faire une place à part à l'architecture militaire, et suivre en un même chapitre son évolution à travers plusieurs époques jusqu'ici passées en revue. Les modifications que nous trouvons dans cette architecture d'une utilité spéciale sont le fait, non du caprice des temps et du progrès de l'art, mais des causes qui tiennent à son objet même; ici, peu d'ornementation, et par conséquent peu d'éléments caractéristiques pour déterminer un style : il faut un changement dans les moyens d'attaque, l'invention de la poudre, par exemple, pour que ces changements se produisent nécessairement dans les constructions de défense. Sans cela, on se contente de souder des constructions nouvelles à des constructions anciennes, ce qui n'altère que partiellement le caractère, sans substituer un style à un autre.

Le principe, que les ingénieurs du moyen âge ont appliqué pour les ouvrages de défense, a été que chaque ouvrage fût isolé, pour que la prise de

l'un n'entraînât pas la prise de l'autre ; mais isolé en restant susceptible de protéger quand même le voisin. D'où la nécessité, pour les ouvrages intérieurs, de commander les ouvrages extérieurs. C'est pourquoi la place fortifiée se composait toujours : 1° d'un fossé continu ; 2° d'une enceinte continue ; 3° d'un réduit où la garnison devait se retirer, après la prise de l'enceinte : citadelle, dans les villes, donjon dans les châteaux.

Aux époques les plus lointaines, les enceintes étaient formées d'un fossé, dominé par un parapet de terre hérissé de palissades, de troncs d'arbres,

Fig. 106. — SIÈGE DE LA VILLE D'AUBANTON, D'APRÈS UN MANUSCRIT DE FROISSART (Bibliothèque nationale.)

de fagots d'épines et de haies vives : au centre, se trouvait, entourée elle-même d'un fossé, une tour en maçonnerie.

Plus tard, le parapet fut remplacé par des murs de pierre, interrompus de plusieurs tours ; on multiplia même le nombre des enceintes en même temps qu'on fortifia davantage les donjons.

On choisissait, pour établir les forteresses, soit la mi-côte d'une montagne, soit un bord de rivière, commandant une route, ou dominant la navigation, et dans tous les cas mettant la garnison à même de résister utilement à l'invasion.

Les anciens fossés, creusés dans la terre, sans aucun revêtement de

maçonnerie, présentaient un plan vertical du côté de la place, une pente du côté de la campagne.

Le progrès fit revêtir la contrescarpe de maçonnerie, et le talus opposé eut une paroi verticale, posant sur un fond de cuve. Le fossé pouvait être inondé, mais seulement à l'heure où la défense l'exigeait.

Parfois cependant, le fond de cuve était creusé d'une *cunette* que seule l'eau emplissait, et qui laissait à sec des berges de chaque côté. Mais il y avait des fossés où l'eau ne pouvait être amenée. On y suppléait en creusant le fossé plus profondément, et en dissimulant sous les herbes, qui envahissaient le fond, des pieux aiguisés ou des chausse-trapes. Mais toujours le château était entouré de fossés afin d'empêcher l'ennemi d'installer au pied des murailles les machines de siège.

Fig. 107. — FRAGMENT DE LA TAPISSERIE DE LA REINE MATHILDE

(Tapisserie de Bayeux.)

II. Les moyens de communication.

Il fallait cependant que les hôtes du château pussent y entrer ou en sortir : on se servait, généralement, d'un pont léger, plat, facile à enlever. Une tapisserie, connue sous le nom de tapisserie de la reine Mathilde, nous fournit à cet égard un précieux document. On y voit un pont très étroit, qui part du bord du fossé et aboutit en pente à la porte de l'enceinte fortifiée, placée dans un plan plus étroit ; des marches y sont même indiquées, pour permettre aux chevaux de s'y tenir. Ce n'est là qu'une formule primitive.

On inventa par la suite des ponts dont le tablier était composé de deux parties, l'une immobile, l'autre mobile sur un axe et pouvant se relever, pour rendre le passage impossible ; c'est le pont-levis. Un système de contrepoids rendait aisé le maniement de la partie mobile.

Dans le mur, se trouvaient deux longues ouvertures, au-dessus de la porte : sur un axe, les poutres, *les flèches*, formant levier, s'y mouvaient, levant ou abaissant le tablier mobile.

Quand le pont-levis était très étroit, son maniement n'exigeait qu'une seule flèche adaptée à une armature en fer.

Mais lorsque la place fortifiée était isolée par une rivière ou par un ravin, un pont-levis n'eût pas suffi. On construisait alors un pont de pierre, en dos d'âne très accentué ; au milieu, on élevait une tour, qui servait à la défense, et de chaque côté de cette tour, souvent le pont pouvait s'interrompre par un pont-levis. A la tête des ponts, au delà du fossé, afin de masquer les mouvements de la garnison sortant en reconnaissance de la place fortifiée, on construisait un ouvrage composé parfois d'une ou plusieurs tours, parfois d'un petit château, appelé bastille. C'est par la destruction de cet ouvrage que l'assaillant commençait l'attaque. Quand l'assaillant avait franchi le fossé, il arrivait à la porte de l'enceinte principale, mais ne trouvait pas cette porte dans l'axe du pont : la porte était souvent placée à gauche de l'axe, parce que cela obligeait l'assaillant à se présenter de flanc droit, et l'empêchait de se couvrir du bouclier, le pavois, qu'il portait au bras gauche.

Fig. 108. — PORTES DE L'HÔTEL DE SENS, A PARIS

Cette porte était presque toujours placée entre la masse épaisse de deux tours, et présentait un passage étroit, facilement clos à ses deux extrémités. Presque tous les châteaux avaient deux portes, rapprochées l'une de l'autre :

l'une, large, pour les cavaliers et les chars, l'autre, étroite, pour les piétons. Cette disposition se retrouvait dans les maisons particulières, et nous en avons des exemples frappants dans l'hôtel de Sens, à Paris, et la maison de Jacques Cœur, à Bourges.

Lorsque l'ennemi était parvenu à abaisser le pont-levis, il trouvait devant lui, soit un système de pieux indépendants qu'on appelait *sarrazine*, soit une lourde grille de fer, la *herse*, qui glissait dans des rainures pratiquées aux murs du passage, et qu'une machine servait à hisser lorsque le danger avait disparu : on ne pouvait la relever de l'extérieur, elle se manœuvrait

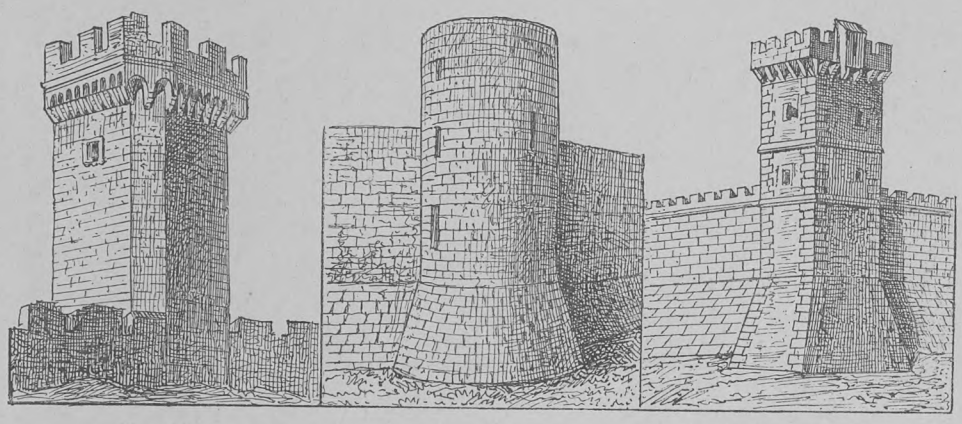


Fig. 109. TOUR A BEAUCAIRE — Fig. 110. TOUR A PROVINS — Fig. 111. TOUR A ANGOULÊME

d'une salle supérieurs, d'où les hommes, par des ouvertures, pouvaient observer qui se présentait au pont-levis.

Derrière la herse se trouvaient encore des portes de bois hérissées de clous ou garnies de lames de fer qui en augmentaient la résistance. L'invention des armes à feu amena la création des *meurtrières*, percées dans la muraille, et permettant aux soldats de tirer à l'abri.

Les tours avaient pour but de protéger les angles de l'enceinte qui ne pouvaient présenter à l'ennemi qu'un nombre restreint de défenseurs.

III. Les moyens de protection et de défense.

A. LES TOURS

Pourtant, sur les fronts, on élevait également d'autres tours, qui augmentaient l'effort de la défense, gardaient les fossés, et permettaient d'attaquer par les flancs les assaillants. Aussi leur donnait-on souvent une

saillie importante. Leur forme n'était pas unique. Les unes étaient verticales, d'autres affectaient la forme d'un tronc de cône; d'autres étaient verticales à la partie supérieure, et coniques à la base; d'autres encore verticales dans la partie supérieure et en forme de pyramide à la base. Les murs extérieurs étaient lisses, et, suivant le système des enceintes, renforcés de contreforts saillants, prismatiques ou arrondis; ils étaient très épais. Leur aspect topographique était d'ailleurs varié à l'infini : elles étaient rondes, carrées, semi-circulaires, prismatiques, triangulaires, elliptiques, carrées avec les angles abattus, etc.

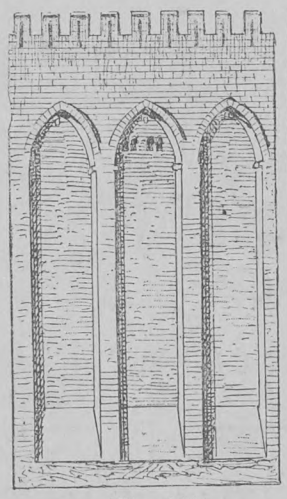


Fig. 112.
MACHICOULIS DU CHATEAU DES PAPES, A AVIGNON

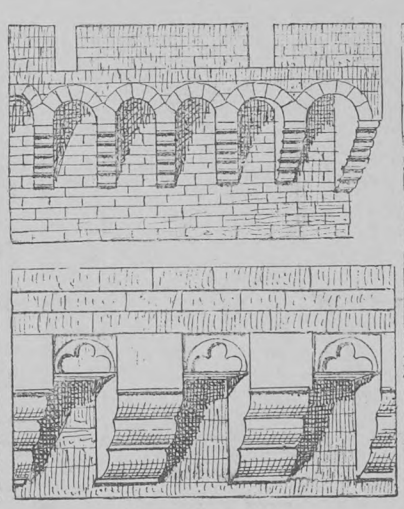


Fig. 113 et 114.
MACHICOULIS DE L'ENCEINTE, A AVIGNON

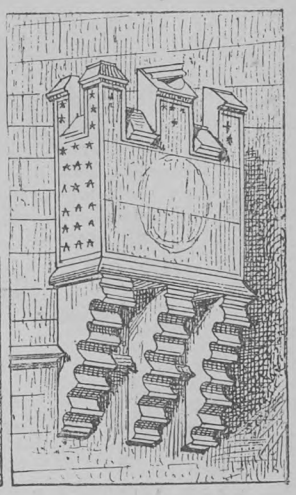


Fig. 115.
MOUCHARABY DE L'HOTEL DE SENS, A PARIS

B. LES CRÉNEAUX ET LES MACHICOULIS

Sur le parapet des tours s'ouvraient les créneaux, destinés à protéger les défenseurs postés sur la plate-forme, sans cependant qu'ils fussent empêchés de se servir de leurs armes. La mesure et la forme des créneaux ont beaucoup varié. Les uns sont rectangulaires, assez élevés pour couvrir l'homme, et moins écartés que la largeur de l'un d'eux; d'autres offrent un amortissement en ogive ou en une autre courbe; d'autres, sous l'influence arabe, sont dentelés; d'autres sont couronnés de pyramidions, ou sont bordés d'une corniche. Vers le commencement du XIVe siècle, les créneaux, gardant leur intervalle, par tradition sans doute, furent percés de meurtrières.

Lorsqu'on pouvait craindre une escalade par les portes ou les fenêtres, celles-ci étaient défendues par des balcons munis de parapets élevés, à jour

dans la partie inférieure, ce qui permettait, sans se découvrir, de harceler l'ennemi de projectiles : c'étaient les moucharabys des Arabes. On en étendit l'emploi, et l'on en garnit par la suite tout le haut des murailles. Ce système de défense, dit *mâchicoulis* ou *mâchecoulis*, était généralisé au XIVe siècle; il consistait en un parapet crénelé, porté sur des consoles peu espacées. Il faut se servir alors des arcs qui unissent les consoles, pour déterminer l'époque de la construction et le style dont ils rappellent le caractère. Ainsi, il y en a qui sont unis par des arcs en plein cintre, d'autres par des arcs en

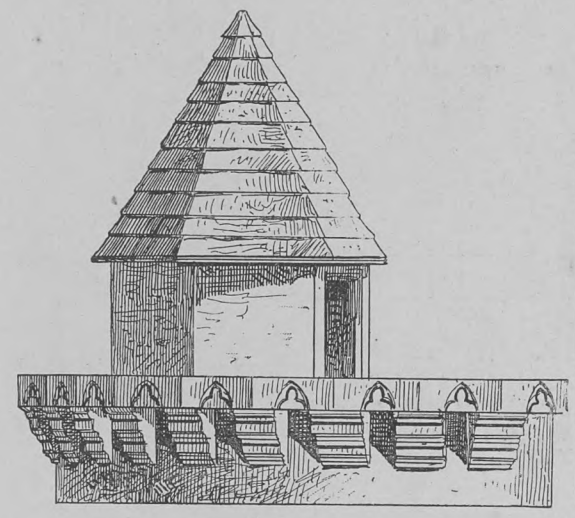


Fig. 116. — LANTERNE AU DESSUS D'UN ESCALIER DE LA TOUR SAINT-MICHEL, A SAUMUR

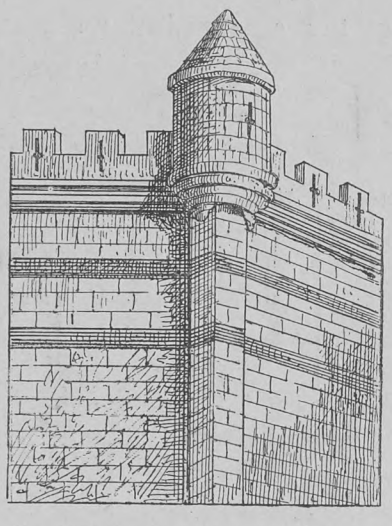


Fig. 117. — LANTERNE DE L'ABBAYE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS, A PARIS

ogive en tiers-point, d'autres par des arcs en ogive à contre-courbe, pour revenir à l'arc de plein cintre.

Ces mâchicoulis étaient susceptibles de recevoir une décoration, et c'est même l'élément décoratif qu'ils permettaient d'introduire dans la construction qui les fit employer souvent dans les constructions civiles.

C. LES PLATES-FORMES

Nous avons dit que la tour, à ses étages supérieurs, présentait une plate-forme entourée d'un parapet. Cette plate-forme, où se tenaient les soldats avec leurs munitions de pierres et de bois à jeter sur les assaillants, était souvent découverte; parfois également elle était couverte de toits coniques, qui reposaient tantôt sur le haut des créneaux, tantôt sur la plate-forme elle-même,

en laissant libre un passage le long du parapet. Mais ces dispositions et d'autres encore ont été souvent appliquées longtemps après la construction de la tour, et les documents ne nous en donnent pas d'exemples avant le xve siècle.

Au sommet des tours, et aussi aux angles saillants de l'enceinte, on remarque des sortes de petites guérites en pierres, percées d'ouvertures de tous les côtés, de forme ronde généralement, et coiffées d'une calotte garnie de dalles : c'est ce qu'on appelait les *échauguettes*, qu'il ne faut pas confondre avec les lanternes, placées au haut des escaliers; celles-ci n'ont pour but que d'empêcher la pluie de tomber dans l'intérieur, tandis que les échauguettes constituaient un poste d'observation abrité pour les sentinelles.

Enfin, pour en finir avec les tours, disons que la plus haute s'appelait

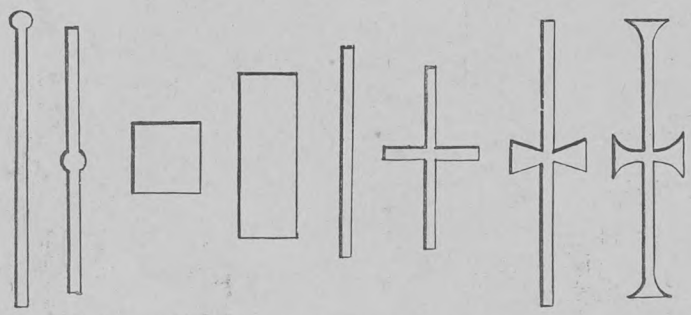


Fig. 118 à 125.
DIFFÉRENTES FORMES DE MEURTRIÈRES

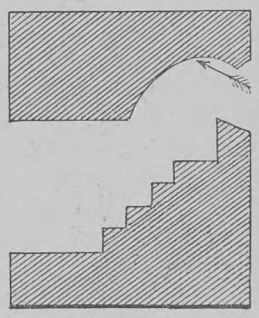


Fig. 126.
COUPE D'UNE MEURTRIÈRE

la guette, et que le guetteur qui y veillait se servait, pour avertir des mouvements de l'ennemi, soit d'une cloche d'alarme, soit d'un oliphant, soit peut-être d'un porte-voix.

La partie de rempart comprise entre deux tours était désignée du nom de courtine : il s'y trouvait un étroit passage qui permettait de circuler le long des remparts.

D. LES MEUTRIÈRES

Les meurtrières qui se trouvaient dans l'épaisseur des murs, et n'y furent pas toujours à l'origine, — il faut le remarquer afin de s'éviter des erreurs sur l'âge des constructions, — les meurtrières sont de plusieurs espèces.

Les unes affectent une *forme concave* ou allongée à angles droits, mais très étroites; d'autres ne sont que de longues fentes verticales, très étroites à l'extérieur, plus larges à l'intérieur, et terminées à leur sommet par une

portion d'arc; d'autres encore, moins longues que les précédentes, sont traversées par une fente horizontale, et présentent à l'intérieur la même disposition : d'autres enfin s'agrandissent aux deux extrémités, ou présentent un trou circulaire.

Il est évident que ces espèces différentes devaient affecter les meurtrières à des destinations différentes. Les premières que nous avons indiquées n'étaient sans doute destinées qu'à donner du jour et de l'air, lorsque la plate-forme était couverte, et qu'à fournir aux hommes abrités des postes d'observation. Les meurtrières verticales semblent mieux réservées aux tireurs

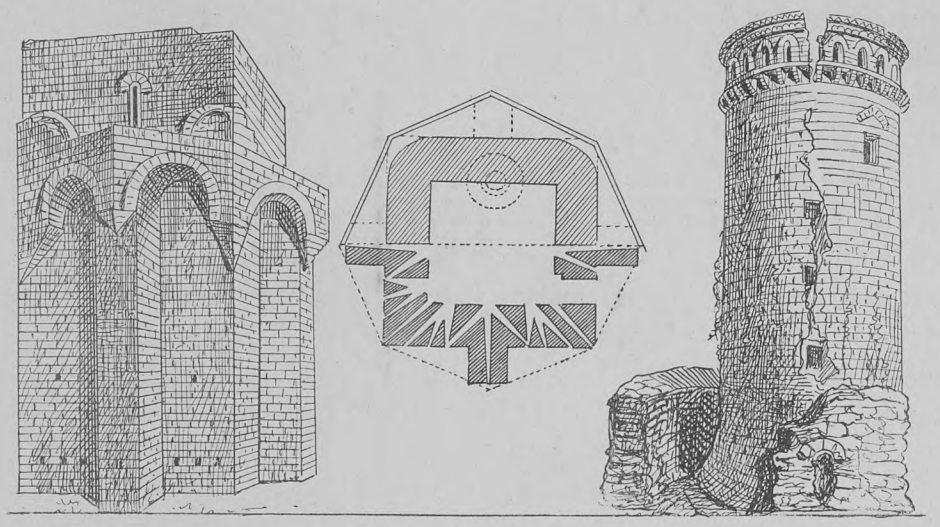


Fig. 127 et 128. — TOUR ET PLANS DES CLANSAGES. Fig. 129. — TOUR DU DONJON DE COUCY

à l'arc, tandis que les meurtrières présentant une fente horizontale devaient être occupées par les arbalétriers, ce qui en ferait remonter l'usage à la fin du XIIe siècle. Enfin les meurtrières aux extrémités arrondies étaient nécessitées par l'emploi des armes à feu, et certaines dimensions du trou rond inférieur laissent supposer qu'on devait y braquer les pièces d'artillerie. Mais, il faut bien l'avouer, ce ne sont là encore que des hypothèses, logiques certainement, mais laissant planer sur la vérité, qui nous échappe, une part d'incertitude. Ce qu'on peut constater avec plus de sûreté, c'est qu'à l'extérieur l'ouverture des meurtrières était calculée avec assez de prudence pour que jamais les traits de l'ennemi n'y pussent trouver passage.

E. LE DONJON

Le terrain enclos par les murs d'un château fortifié formait la *basse-cour*; il s'y trouvait toujours un puits. Le donjon s'élevait tantôt au milieu de

l'enceinte, tantôt il était tangent aux remparts. Ses dimensions étaient proportionnées à celles de l'enceinte dont il avait mission de parfaire la défense : il était, dans certains cas, une citadelle à lui seul ; le plus souvent c'est une haute tour, séparée de la basse-cour par un fossé, et munie de ponts-levis. L'usage du donjon s'est continué jusqu'à la fin du XVIe siècle.

F. LES SOUTERRAINS

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des travaux apparents : il nous faut dire quelques mots des souterrains qui se trouvaient sous la plupart des châteaux et des donjons. La plupart du temps, ils servaient soit à des magasins, soit à retenir les prisonniers; mais parfois ils s'étendaient assez loin sous la campagne et permettaient aux hôtes du château d'en sortir lorsque toute défense était devenue impossible.

On a sur l'usage des souterrains des documents qui ne laissent aucun doute quant aux spectacles barbares qui s'y donnaient, avec des raffinements de cruauté qui dépassent la légende. Dans les cachots, l'air n'arrivait que par des canaux étroits et coudés, afin que le prisonnier ne fût pas tenté de s'évader, et que la lumière du jour n'arrivât jamais jusqu'à lui. C'est également dans les souterrains, dans la salle basse, ainsi qu'on l'appelait, qu'on interrogeait le détenu et qu'on le soumettait à la torture.

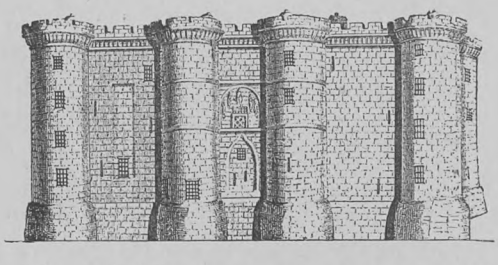
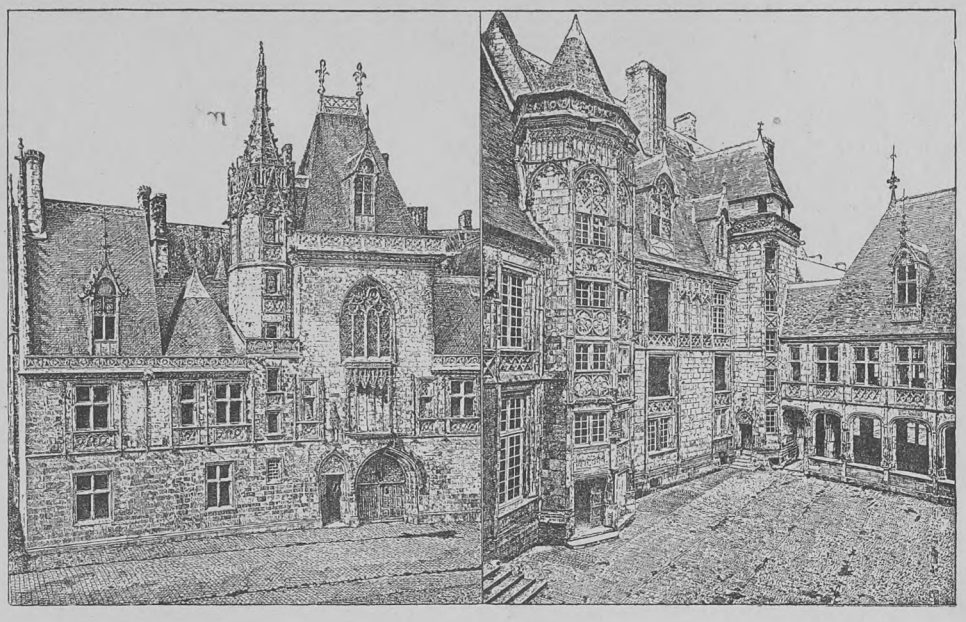


Fig. 130. — ÉLÉVATION DU DONJON DE LA BASTILLE, A PARIS



(Façade et tourelle.) Fig. 131 et 132. — MAISON DE JACQUES CŒUR, A BOURGES (Cour intérieure.)

CHAPITRE VII

LA RENAISSANCE

I. Considérations générales sur la Renaissance.

Nous avons longuement exposé dans notre premier volume ce qu'avait été l'œuvre de la Renaissance, l'idée qui avait présidé aux grandes modifications amenées dans le goût public, vers la fin du xve siècle, et les causes qui expliquaient cette idée; il n'est donc pas indispensable d'y revenir. Nous avons montré d'autre part le danger qu'il y avait à glorifier avec excès ce mouvement, au détriment de la grandeur de trois siècles d'art et d'invention d'art géniale, l'injustice historique de pareilles préférences, et la nécessité où l'on se trouve de mettre plus de mesure dans le jugement, au risque d'obéir inconsciemment à une passion contraire.

Ce qu'il faut peut-être admirer le plus dans la Renaissance, c'est l'unité avec laquelle elle s'imposa, en même temps, à toutes les formes de l'activité humaine : il y eut partout une volonté d'interrompre des traditions qui sem-

blaient cependant des traditions nationales et tous les arts, aussi bien la peinture, la sculpture, les arts industriels que l'architecture, voulurent participer à l'établissement de la foi nouvelle. *Nouvelle*! Le mot n'est peut-être pas juste, puisqu'il s'agissait surtout d'une imitation, ou mieux d'une rénovation d'un passé que l'Antiquité gardait endormi dans ses ruines.

Si l'on avait compris que l'art ogival avait donné tout ce qu'il pouvait donner, qu'il s'était manifesté dans toutes les combinaisons auxquelles il était susceptible de se prêter; si l'on avait senti qu'il fallait chercher autre chose, on n'eut pas l'idée d'innover tout de suite, et on se tourna vers les formules anciennes, comme si l'intelligence humaine, à bout de force, à bout de

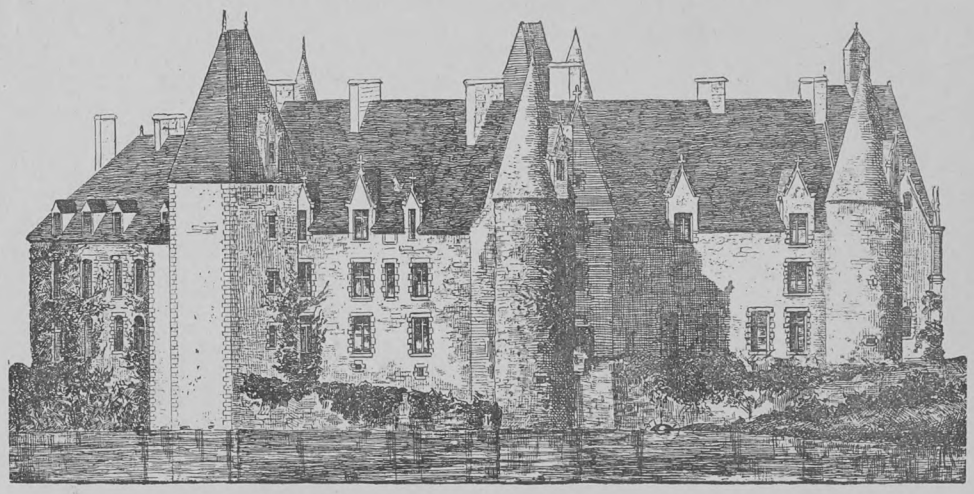


Fig. 133. — CHATEAU DU ROCHER, A MEZANGER
(Façade sur l'étang de La Salle.)

souffle, n'avait plus que la vigueur secondaire de répéter, et se refusait à un effort de création.

« La Renaissance, a-t-on écrit, reculait en quelque sorte devant la révolution que lui imposait le mouvement des esprits; au premier pas, elle s'avouait vaincue, et, résolue à briser un monde qui ne lui convenait plus, elle allait chercher dans le passé, pour l'abattre, des armes dont elle n'avait pas la parfaite intelligence, qu'elle maniait d'une main novice et inexpérimentée, et à l'aide desquelles elle ne devait jamais obtenir qu'une impuissante victoire. Cette résolution arrêtée d'imiter lui fut funeste à bien des égards; elle stérilisa l'esprit moderne, elle éteignit en lui les germes de toute originalité véritable, elle l'égara des voies nationales, nous parlons de cette nationalité plus large que la nationalité géographique, et qui trace un abîme entre l'antiquité et le

monde chrétien; elle l'engagea enfin dans ce cercle sans issue, dans lequel il tourne depuis trois siècles et demi et qu'il ne peut pas encore aujourd'hui parvenir à briser. »

Le grand tort de la Renaissance, celui qui apparaît, quand on veut se donner la peine de la juger sans parti pris, c'est d'avoir renoncé à l'indépendance, c'est de s'être volontairement pliée à la servitude. Certes, nous verrons, par la suite, que la Renaissance a produit de belles et grandes œuvres; mais le principe auquel elle obéit, les sources où elle a puisé empêchent qu'on n'approuve sans réserve les conséquences qui en découlèrent; on doit regretter qu'elle n'ait pas appliqué à une conquête plus libre l'effort colossal qu'elle a dépensé à s'assimiler une inspiration qui ne lui appartenait pas. Là où les hommes de l'époque ogivale s'étaient élancés dans une voie encore inexplorée,

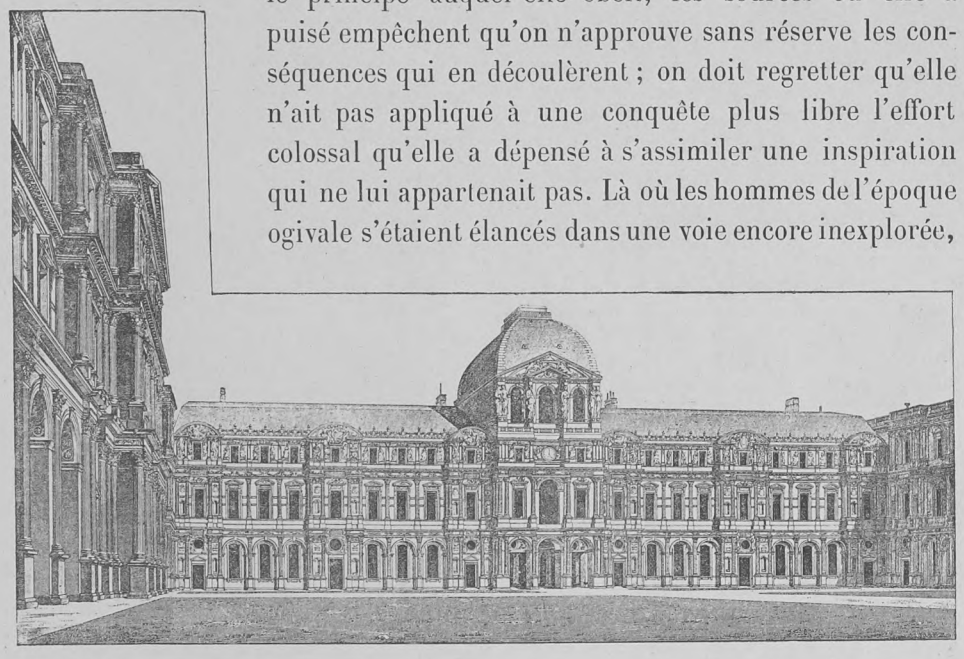


Fig. 134. — PALAIS DU LOUVRE, A PARIS. — VUE PRISE DE L'INTÉRIEUR DE LA COUR.

admirables d'audace et affranchis de toute tutelle, les hommes de la Renaissance, par une concession blâmable aux puissants et au pouvoir, eurent le nonchaloir d'accepter les formules toutes faites, et de subir les goûts médiocrement archaïques d'un patronat stérilisant.

II. Caractères d'évolution de l'architecture pendant la Renaissance.

Nous avons fait remarquer, dans notre précédent livre, que le premier soin des architectes de la Renaissance avait été de revenir à la ligne horizontale, dont l'art ogival s'était volontairement éloigné, et de replacer l'architrave

sur le tailloir du chapiteau, opposant ainsi à l'arcade une limite qu'elle ne devait plus franchir. C'était affirmer en des caractères définitifs la volonté de remettre en honneur les ordres antiques.

Il faut reconnaître cependant que la Renaissance ne conquit pas du premier coup la formule qu'elle présente à la fin du XVIe siècle. La transformation ne fut pas subite : il y eut une marche progressive, il se produisit des soudures, des mélanges, des concessions même, si ce mot ne semble pas déplacé, et explique, en même temps que les étapes accomplies, les points

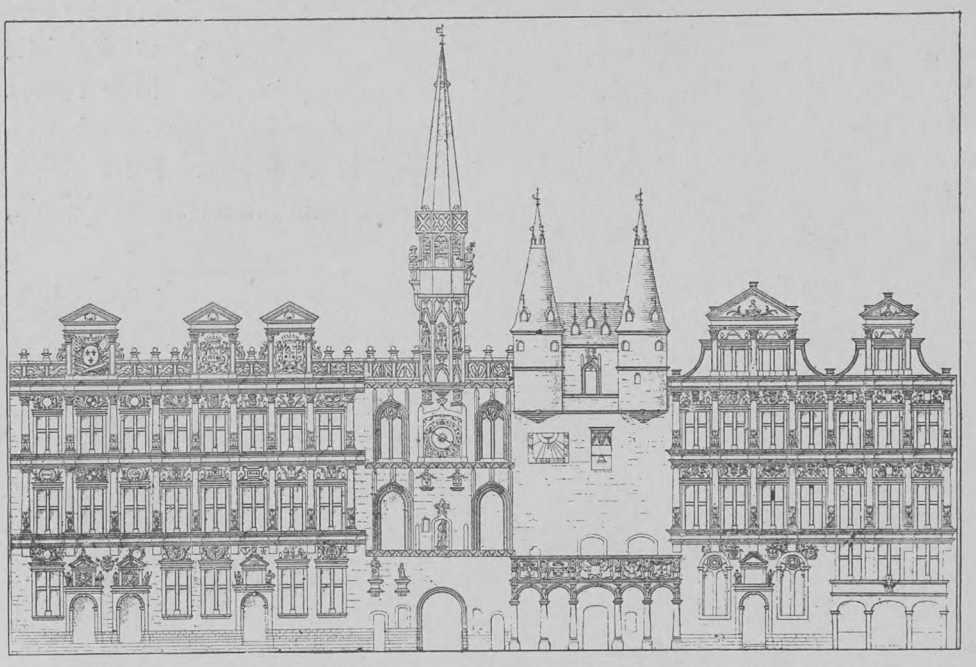


Fig. 135. — HÔTEL DE VILLE DE CAMBRAI, FAÇADE PRINCIPALE (ÉTAT EN 1785)

déterminés qui permettent de scinder la Renaissance en plusieurs périodes.

En effet, par cette raison seule que la Renaissance a procédé surtout par imitation, la variété des modèles qui s'offraient à elle devait lui enlever tout caractère de stabilité, d'uniformité; elle n'a d'originalité que dans le peu d'attachement qu'elle semble montrer à son œuvre, dans sa curiosité sans cesse en éveil, qui ne s'arrête à rien, et successivement se prête à tous les goûts, à toutes les influences, à tous les caprices : sa manière d'être est l'état continu de modifications, et, à certains points de vue, quand on considère la part énorme de l'effort individuel, qui se fait une loi de s'imposer, en dictant des modèles, que des cahiers gravés vont partout vulgariser, on est en droit de se demander si la Renaissance ne serait pas plutôt une longue

période de transition entre la sublime envolée de l'art ogival et la majestueuse solennité de l'art à l'époque de Louis XIV. Avec cette interprétation, le mot Renaissance perd le côté précis que d'aucuns voudraient lui prêter, et les œuvres créées pendant sa durée apparaissent alors avec plus d'éclat, parce qu'on peut les admirer, non plus dans la monotonie d'un système auquel il s'agissait d'obéir, mais dans la personnalité de celui qui en a tenté l'invention, la résurrection ou l'arrangement.

De François Ier à Henri II, toutes les traditions de l'art ogival flamboyant ne sont pas encore rejetées : le principe demeure. A partir de Henri II, le principe même disparaît, et les caractères varient presque avec chaque règne. On a donné de cette instabilité des raisons qui n'en sont peut-être pas, mais qu'il nous faut reproduire à défaut de meilleures. Tout d'abord, l'architecture de la Renaissance a un caractère spécialement laïque et civil ; elle n'est plus nécessitée par les besoins d'un culte, ou les élans d'une foi robuste ; elle n'a pour but que de satisfaire à des désirs de bien-être, d'orgueil et de luxe ; ensuite, tout en voulant aller rapidement aux formules nouvelles, qui étaient les formules antiques ressuscitées, les architectes se heurtaient cependant à des procédés de construire, dont les traditions étaient plus tenaces ; de là des mélanges où l'on peut surprendre des moyens de classification de style. En troisième lieu, les corporations avaient perdu leur discipline sévère : certaines, sous la multitude et la variété des objets à produire, s'étaient divisées, dispersées ; leurs membres peu à peu, sous l'effort créateur des individualités, s'étaient peu à peu soustraits à l'enseignement qui faisait l'unité et aussi la contrainte des confréries : l'indépendance était venue, enlevant aux maîtres de l'œuvre leur ancienne autorité. Enfin, le mouvement religieux de Luther avait brisé le dernier lien qui semblait brider encore

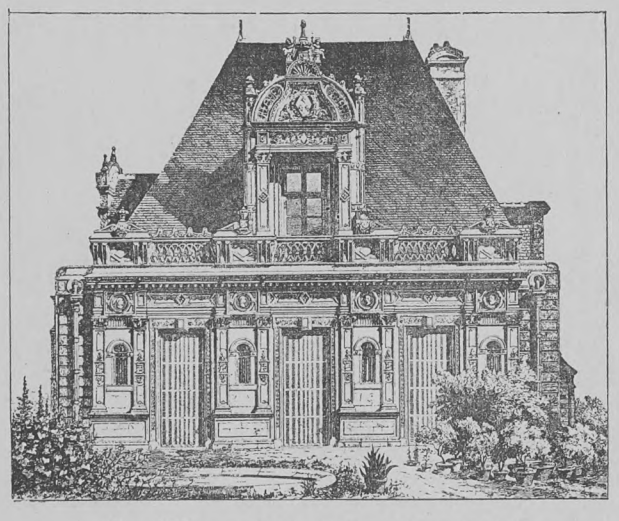


Fig. 136. — CHATEAU DE SAINT-AIGNAN

l'émancipation universelle : « Le besoin des innovations était universel, a écrit un historien, et cette admiration superstitieuse de l'antiquité elle-même, dont les intelligences subissaient le joug par une bizarre inconséquence, n'était acceptée avec tant de facilité que parce qu'elle prenait le caractère d'une révolte ».

III. Traditions et révolution.

Il faut remarquer cependant que dans la disposition générale des palais, et même dans certaines formes, on conserva des figures et des traditions, qui

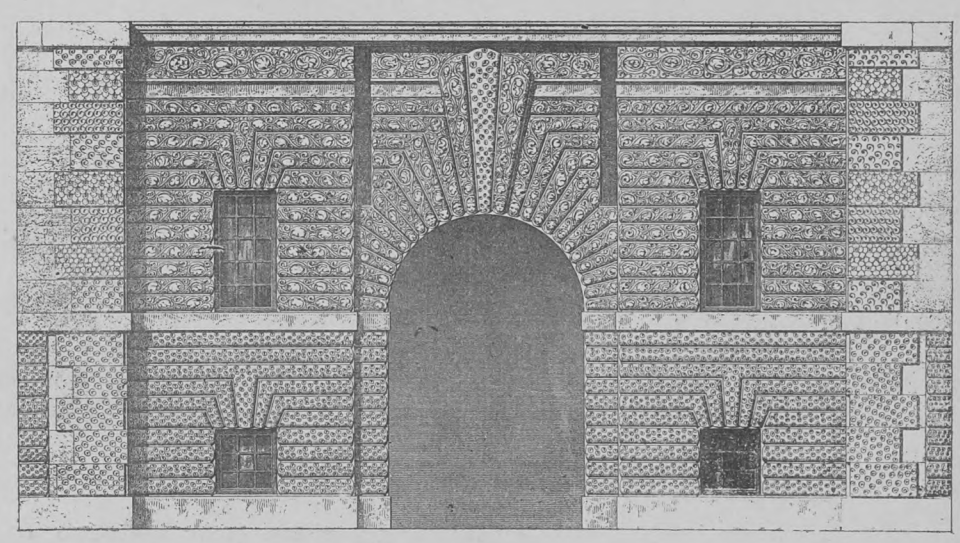


Fig. 137. — BASE DE LA FAÇADE DE L'ANCIEN CHATEAU DE TANLAY, DIT LE PORTAIL

avaient la puissance de symboles, pour la classe noble, et servaient d'expression à certains privilèges. Nous voyons, par exemple, les palais encore composés de quatre corps d'habitation autour d'une cour carrée : les pavillons placés aux coins de la cour dominent le reste de la construction; au milieu du corps en façade, généralement composé d'un seul rez-de-chaussée, la porte est surmontée d'un motif architectural, niche, arc de triomphe ou dôme, auquel il est indispensable de donner un aspect monumental. Lorsque le palais ou l'habitation sont à la campagne, ils sont entourés de fossés et accessibles par des ponts-levis. Ainsi, les châteaux d'Écouen, de Chambord, d'Anet et d'autres encore. La tradition de ces dispositions est si puissante, qu'on la retrouve dans les plans de Du Cerceau, qui fut l'un des stylistes les plus dis-

tingués du temps de Henri II. Les châteaux qu'il imagine ont toujours un peu l'aspect des forteresses.

Ainsi que l'avons dit dans notre premier livre, c'est à la fin du xve siècle qu'on peut trouver une manifestation encore timide de la future révolution de la Renaissance, par exemple dans l'Hôtel de Ville d'Orléans : sous Louis XII le mouvement s'accentua, ayant à sa tête le cardinal d'Amboise, qui avait appelé auprès de lui, pour construire son château de Gaillon, des artistes italiens, tels que Giovanni Giocondo : celui-ci sut mêler heureusement le système antique à la tradition ogivale. Il est à remarquer, d'ailleurs, qu'à cette époque de Louis XII, la Renaissance n'opéra pas brutalement; elle sembla chercher à concilier les idées nouvelles, avec les formules du style ogival

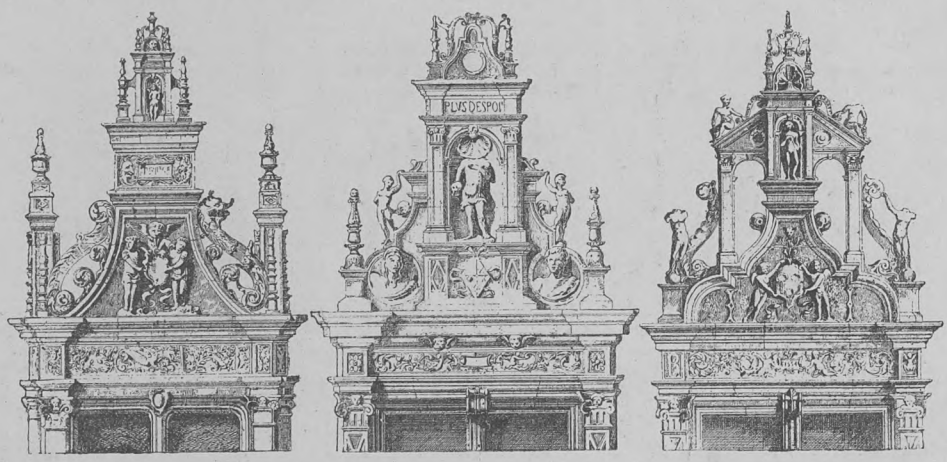


Fig. 138 à 140. — LUCARNES DU CHATEAU DE MONTAL

flamboyant, ne refusant pas la vie au clocheton, près de la colonne antique, et il faut bien reconnaître que l'art, à ce moment précis, eut de l'élégance et de la fermeté, de la force et de la noblesse, qualités qui iront en s'affaiblissant à l'époque de François Ier. C'est que, sous ce prince, le style manque d'unité : les influences qui sont en lutte semblent triompher tour à tour. MM. Albert Lenoir et Vaudoyer ont cependant constaté sous François Ier trois phases dont les caractères leur ont semblé suffisamment déterminés par des œuvres : dans la première, les architectes continuent les habitudes de concessions antiquo-ogivales du règne de Louis XII; dans la seconde, le style de la Renaissance se développe avec un caractère qui lui est propre; dans la troisième, le caractère propre s'efface devant l'impérieux envahissement des artistes italiens. Cette classification peut être contrôlée par les édifices qui sont demeurés. Ainsi, à la première phase se rattache la maison de Moret, dont

une de nos planches offre les documents précieux; le château de Chambord occupe une place à part, entre la première et la deuxième phase; les formes appartiennent à l'idée nouvelle, mais la disposition demeure ogivale, ainsi que le système. Le château de Fontainebleau, du moins la partie qui entoure la tour ovale, relève de la seconde phase : « Ces bâtiments, écrivait M. Vaudoyer, peuvent être considérés comme un exemple complet du style de notre architecture française conçue et exécutée par des artistes nationaux, sans le

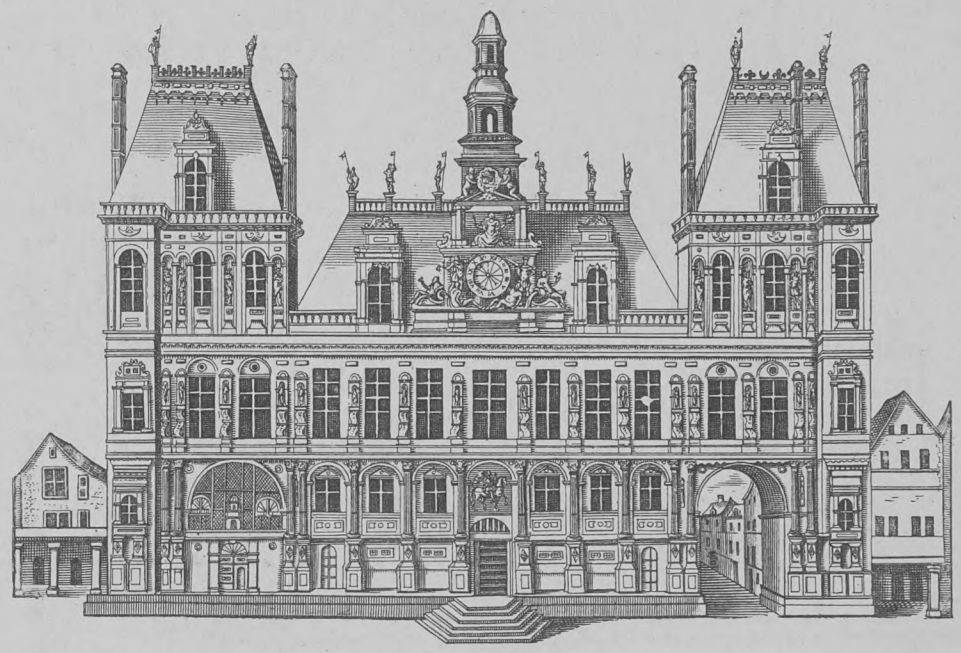


Fig. 141. — ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS, D'APRÈS UN DOCUMENT DE L'ÉPOQUE

secours d'étrangers. Ce style qui succède aux essais déjà tentés sous Louis XII se fait remarquer par une plus grande simplicité, par plus de correction; l'application des ordres qui le caractérisent n'est pas une pure imitation, soit de l'antiquité, soit du style italien, et l'on y remarque au contraire un sentiment d'originalité pleine d'élégance et de bon goût, qui fait regretter que cette direction n'ait pu être suivie dans tous ses développements, par suite de l'influence toujours croissante de l'Italie, et de l'arrivée des Italiens en France. »

A cette manière que caractérisait en termes si précis l'éminent archéologue, se rattachait l'ancien Hôtel de Ville de Paris, cet admirable édifice qui fut détruit en 1871. Enfin la troisième phase résulte de cette volonté que

François Ier voulut affirmer de réformer les arts. Il avait appelé à sa cour Léonard de Vinci, André del Sarte, Primatice, Serlio, Benvenuto Cellini, Rosso del Rosso, et d'autres encore, et les avait comblés de présents et d'honneurs : c'était là une indication suffisante pour les autres artistes d'avoir à accepter les servitudes, d'avoir à subir toutes les influences.

IV. L'invention affranchie : Pierre Lescot, Jean Bullant, Philibert Delorme.

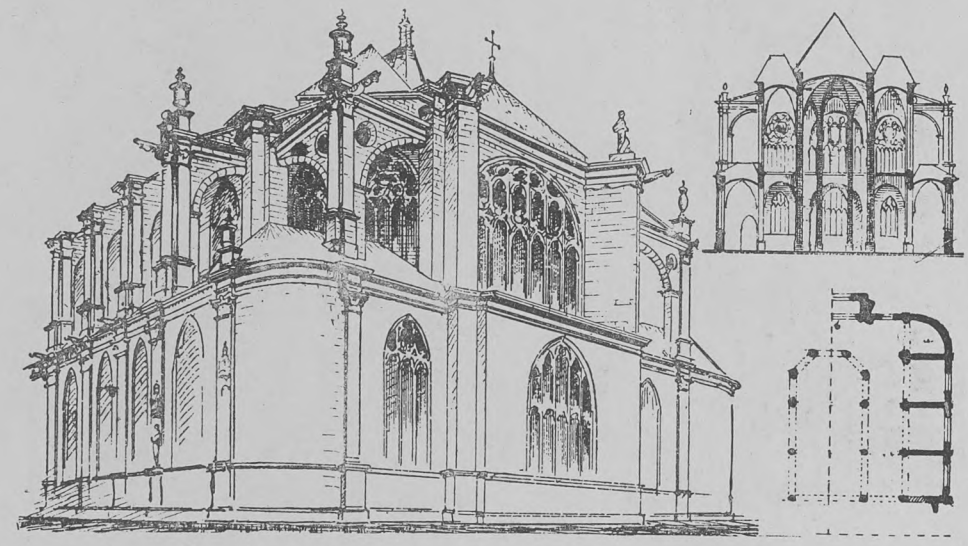


Fig. 142 à 144. — ÉGLISE DE LA MADELEINE, A MONTARGIS
(Études attribuées à Du Cerceau.)

Heureusement, vers la fin du règne de François Ier, trois hommes de génie comprirent que, dans la voie où l'architecture était entrée, elle devait s'affranchir d'une vaine imitation italienne, pour s'inspirer plus directement de l'antiquité : ces hommes étaient Pierre Lescot, Jean Bullant et Philibert Delorme. Pierre Lescot commença la cour du Louvre (1541) ; Jean Bullant construisit le château d'Écouen (1540) ; Philibert Delorme, le château d'Anet (1547). Ici, plus de caractères généraux qui servent à marquer une époque : certes il y a abandon complet des traditions ogivales, mais chaque architecte suit une voie personnelle ; le sentiment individuel domine ; les qualités communes cependant s'y rencontrent : la simplicité, la grâce, la noblesse ; peut-être y

a-t-il encore, de place en place, un léger excès de décoration, mais il y a vraiment dans l'œuvre de ces hommes un caractère national très affirmé, qui vint à point pour arrêter l'amollissement où l'art était en train de se laisser affadir. Avec ces maîtres, ce n'est pas seulement le style des édifices qui se modifia; un progrès énorme fut fait dans l'art de construire : on aborda toutes les difficultés de la coupe des pierres; Philibert Delorme, particulièrement, qui avait déjà inauguré un procédé à lui d'assemblage pour

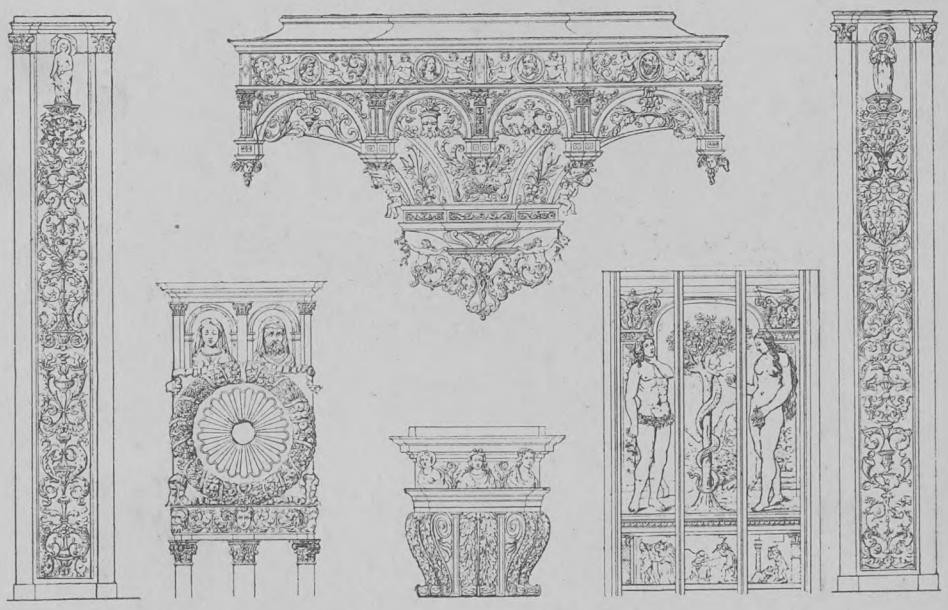


Fig. 145 à 150. — CHAPITEAUX ET MOTIFS DE LA CATHÉDRALE D'AUCH

la charpente des planchers, se plaisait à étonner les hommes spéciaux par la hardiesse de ses constructions de pierres.

Après le règne de Henri II, la décadence commença : les artistes furent stériles sous Charles IX et Henri III, stérilité qui s'explique d'ailleurs par l'incessante angoisse des secousses politiques et religieuses. A l'époque de Henri IV, Sully fut plus préoccupé de donner à l'État une sage administration, que de le pousser à récompenser les beaux-arts. De là, le côté utilitaire des constructions de cette époque : on fait rude, on cherche l'austérité, on oublie l'élégance, on ne s'aperçoit pas des incorrections; on revient à la brique, on la mélange à la pierre, sans avoir encore trouvé le système pittoresque et gai de l'époque Louis XIII.

Si la Renaissance en France eut surtout un caractère laïque, c'est que

longtemps le style ogival demeura le seul employé pour les édifices du culte ; pourtant, à la longue, il y eut des concessions, et, dans la construction des églises, on introduisit des éléments qui ressortent bien des systèmes usités pendant la Renaissance, sans cependant que la Renaissance puisse montrer au seizième siècle une seule église inspirée entièrement des principes nouveaux. Il y a à cela une cause de psychologie religieuse : c'est par la force seule de

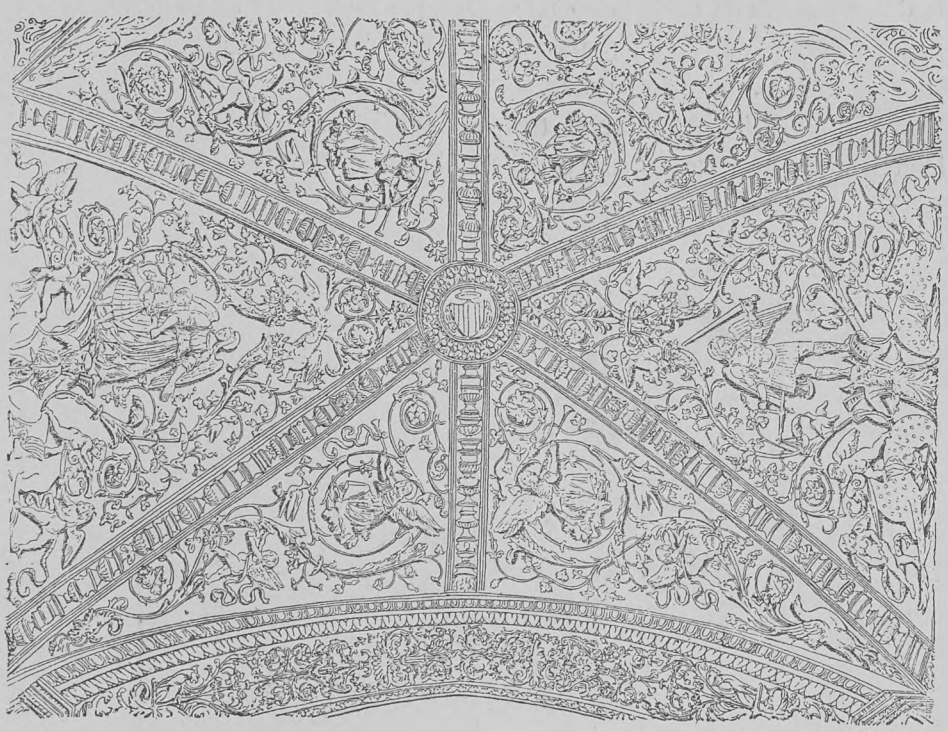


Fig. 151. — VOUTE DE LA CHAPELLE DES ANGES, A LA CATHÉDRALE D'ALBI

la foi que l'architecture religieuse échappa au mouvement de la Renaissance, ou s'en défendit, ainsi qu'on le constate dans l'église Saint-Eustache, qui fut commencée en 1532. Et à ce sujet une question se pose : est-il dans la nature de l'intelligence humaine d'enfermer des traditions de dogme là où le côté purement extérieur des symboles ne tient en rien à leur expression morale ?

« Toute science humaine tend à l'unité, a écrit à ce sujet un archéologue doublé d'un philosophe; toute société humaine y marche et s'épuise pour l'atteindre; nous voulons invariablement rattacher chacune de nos connaissances à un principe unique dont elles découlent, et dans lequel s'harmonisent toutes les variétés secondaires d'application, et nous élevons le faisceau de ces connaissances jusqu'à Dieu qui en est le principe unique et universel,

l'origine et l'immense synthèse; le temple, qui est en quelque façon le symbole extérieur de Dieu lui-même, ne saurait être conçu par conséquent que comme le centre de cette unité universelle. Il en est le siège à double titre, dans les limites de l'art qui l'a créé, parce qu'il en est l'expression la plus élevée, et dans la société entière, parce qu'il figure le dogme qui doit embrasser sous son large abri toutes les branches des connaissances humaines, toutes les forces de l'activité sociale. Dire que l'art religieux et l'art civil d'un peuple doivent être différents et découler de principes contraires, c'est émettre un principe dangereux. »

D'ailleurs l'œuvre des architecteurs de l'époque ogivale répond triomphalement à ce paradoxe, et ce n'est pas ici la place de nous y attarder.

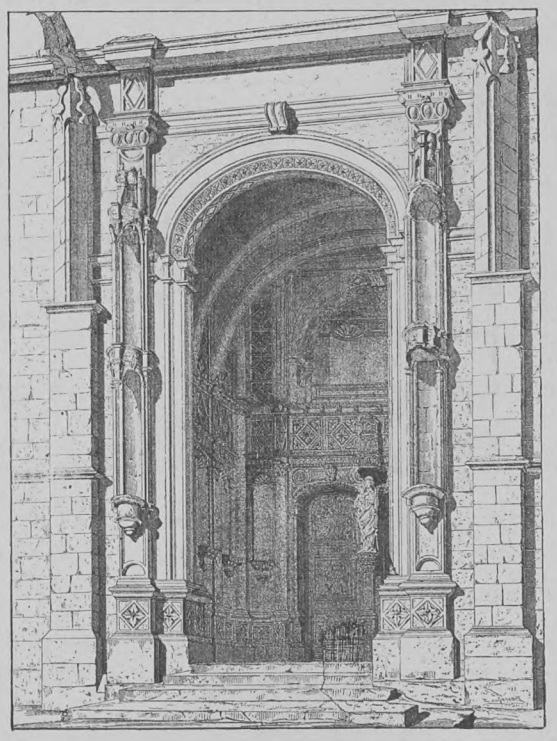


Fig. 152. — PORCHE DE L'ÉGLISE DE VETEUIL

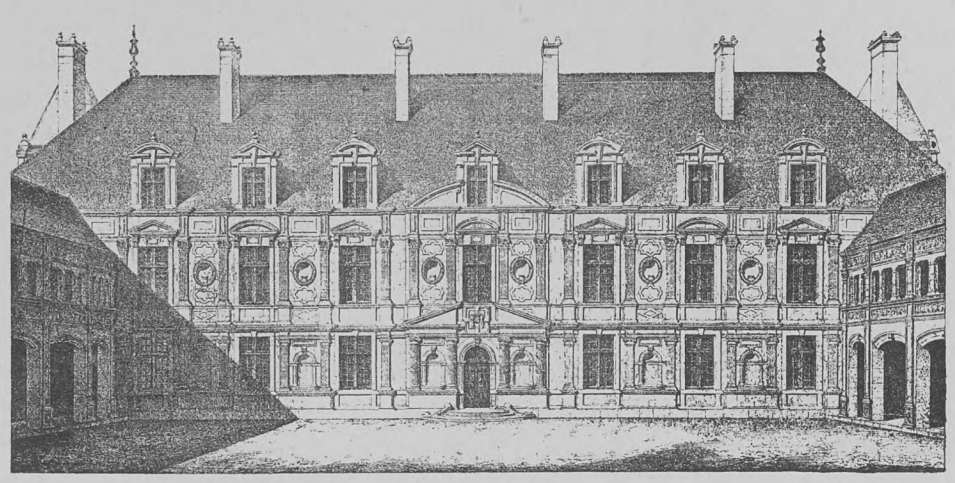


Fig. 153. — CHATEAU DE BUSSY-RABUTIN

CHAPITRE VIII

L'ARCHITECTURE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE

I. Invention et production : Efforts négatifs Manifestation stérile.

On n'oserait pas dire que la première moitié du dix-septième siècle fut une période glorieuse pour l'architecture; la qualification excéderait sans doute la vérité : mais on peut affirmer qu'elle fut une époque féconde pour la construction. M. Henry Lemonnier, le savant maître de l'École des Beaux-Arts, en a donné la raison, dans une page que nous croyons devoir reproduire. « Peu d'époques en définitive, écrit-il *, ont été aussi favorables pour l'architecture : un pays presque entier à renouveler, une génération qui sent le besoin du renouvellement, des doctrines nettement précises, en accord sur beaucoup de points avec l'éducation et les tendances des esprits. Par certains côtés, les artistes ne faillirent pas à la tâche; ils eurent l'amour de leur art; ils l'étudièrent et ils le méditèrent; ils crurent de bonne foi que l'antiquité et

* *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin.* Un vol. in-8. Hachette et Cie, éditeurs

l'Italie de la Renaissance avaient fixé à jamais les principes du beau. S'ils manquèrent d'imagination, de grâce, de charme, il faut s'en prendre à leur temps aussi bien qu'à eux-mêmes, car leur mérite supérieur a consisté peut-être à être exactement de leur temps. Comme lui, ils pensèrent que l'esprit humain avait d'autant plus de force qu'il se concentrait davantage ; comme lui, ils virent dans la raison la qualité maîtresse, ils n'eurent confiance que dans les théories, ils ramenèrent tout à l'abstraction. Sans tenter de paradoxe, et sans comparer autrement que dans leur inspiration première des choses d'ailleurs si différentes, il est permis de rapprocher la politique, la littérature et l'architecture de cette période. S'il est vrai que la politique de Richelieu

Fig. 154. — CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

se distingue par l'élimination résolue de tous les éléments considérés comme secondaires, et par l'emploi rigoureux des éléments qui subsistent et qu'on amène ainsi à leur suprême puissance, il en est bien de même aussi dans le théâtre, de même aussi dans l'art de construire. Et ce mot, *construire*, est un de ceux qui conviendraient le mieux à toutes les œuvres du temps. »

En effet, on a construit énormément à cette époque, et le nombre des architectes y paraît considérable : nous n'avons pas ici la place d'en donner le répertoire, mais il nous faut cependant citer ceux qui ont laissé les noms les plus retentissants : Salomon de Brosse, le père Derand, Étienne Mortellange, Jacques Le Mercier, les Ducerceau, Le Muet, François Mansart, Léon et Antoine Le Vau, Antoine Le Paultre, Clément Métezeau, Cottart, Michel Villedo, Narcisse Petit, Jean Crespin, Achille Letellier,

Rémy Collin, Louis, Guillaume et Charles Marchant, Claude de Chastillon, Charles Contesse, etc.

II. Affaiblissement des caractères du style. — Des causes.

On a construit énormément, et l'on a donné aux villes, comme Paris, leur physionomie moderne : il fallait pourvoir aux besoins des gens riches, ne tenant la plupart du temps leur titre de noblesse que d'une terre, dont ils s'étaient rendus acquéreurs à beaux deniers comptants, et pressés

Fig. 155. — HÔTEL DE VILLE DE REIMS

d'éblouir leurs contemporains par un luxe d'apparat; il fallait également répondre aux besoins des femmes si nombreuses alors, qui, pour se reposer des distractions de la vie mondaine, allaient chercher dans les monastères le recueillement et la méditation où elles pussent se ressaisir. De là l'architecture civile des hôtels et l'architecture religieuse des monastères, cloîtres et abbayes.

Les hôtels avaient une disposition générale commune, dont l'architecte ne devait pas s'écarter, quelque bizarre que fût la forme du terrain sur lequel il fallait construire: terrain souvent resserré, étant donné le prix élevé auquel il atteignait déjà. Sur la rue, les communs, partagés en deux ailes, et réunis au milieu par une porte monumentale. Entre les communs,

une cour carrée ou semi-circulaire, suffisante pour que les carrosses y pussent évoluer. Puis le corps principal, l'hôtel, à la façade ornée, derrière lequel, lorsque la place le permettait, se trouvait un jardin.

Dans l'hôtel, la distribution était conçue en vue des réceptions : un vestibule, pour faire attendre la livrée, un escalier qui devait être monumental, des salons, et parfois une galerie. Les meubles n'y étaient pas entassés; l'architecte devait pourvoir à une décoration assez luxueuse pour que l'amour-propre du propriétaire n'eût pas, afin d'être satisfait, à y joindre le luxe coû-

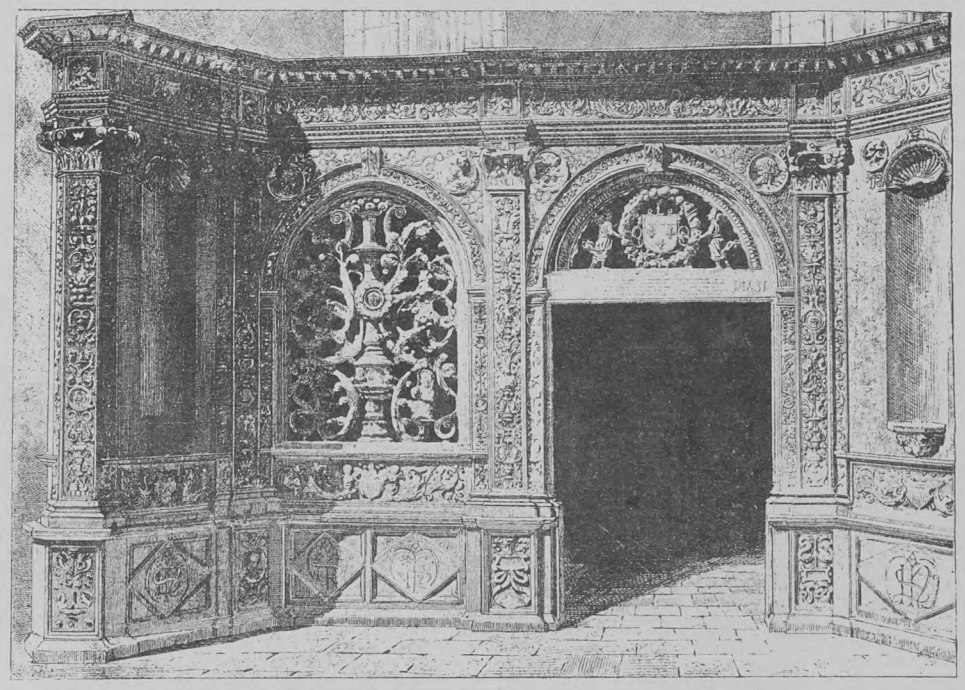


Fig. 156. — CLOTURE DE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ

teux de la curiosité. Quant aux chambres, elles étaient reléguées là où on en trouvait la place, sans nuire aux locaux de fêtes.

Dans les monastères, que l'esprit envahissant des jésuites voulait simples, austères, leur destination demi-laïque obligeait à un luxe relatif, et l'on sait, par les églises qui y attenaient, telles l'église du Val-de-Grâce, de Notre-Dame-de-la-Crèche, que la décoration, sans cesser d'éveiller une certaine religiosité, présentait une recherche non déguisée.

Comme éléments empruntés aux styles d'autrefois, il faut retenir les ordres antiques, colonnes, chapiteaux, bases, plus ou moins composites, suivant la nature et les dimensions de la construction.

Dans les églises et les chapelles, et même pour les édifices civils, on fit abus des dômes, par imitation italienne. Et l'imitation, il faut le constater, n'était plus seulement la conséquence d'exemples réalisés. Les architectes n'obéissaient plus à des influences que leur dictaient leurs souvenirs : ils obéissaient à des théories exposées dans des livres; à des principes dont la lettre s'était répandue et multipliée, soit dans le texte original des spécialistes, soit dans les traductions qui étaient faites de ce texte. L'architecte

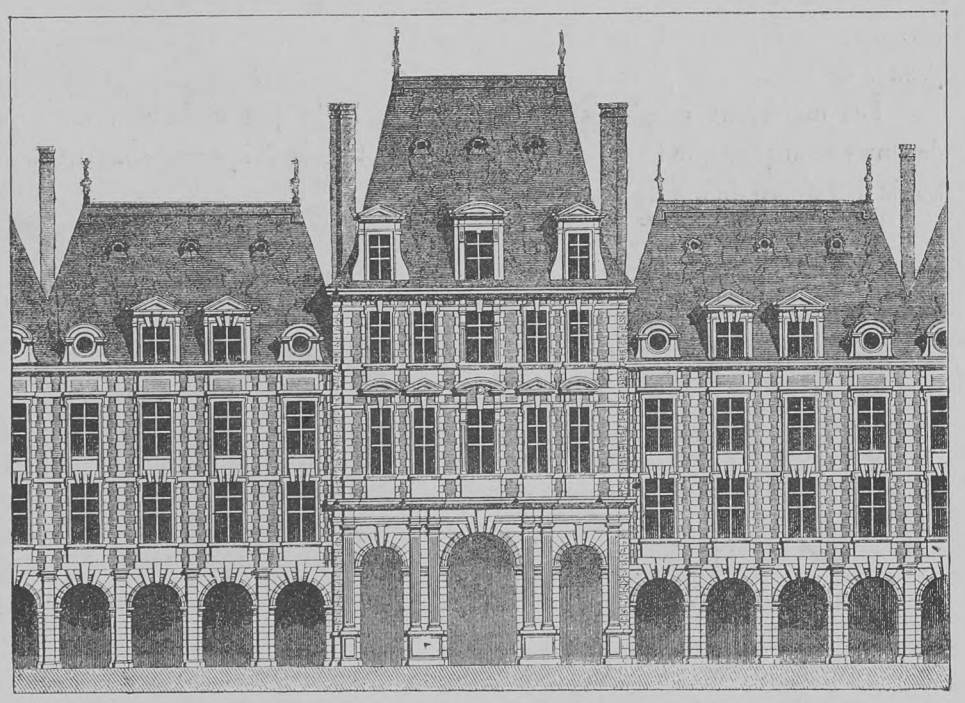


Fig. 157. — PAVILLON PRINCIPAL DE LA PLACE ROYALE, A PARIS
(Place commencée sous Henri IV et terminée sous Louis XIII.)

pouvait donc mettre toute sa bonne volonté, tout son génie même à imaginer quelque chose qui fût nouveau; il pouvait s'efforcer d'individualiser son œuvre : par les livres, le siège du public était fait, le goût était guidé, et l'architecte était obligé de ne pas s'écarter sensiblement d'une manière qui d'ailleurs porte comme un reflet l'état d'esprit de l'époque : aussi, quelle que soit la mesure de sa personnalité, l'œuvre apparaît obstinément pesante et massive, solide sans être élégante, forte sans avoir la grâce.

L'architecte devint le serviteur de celui qui faisait construire : et comme on lui demandait surtout d'être pratique, et que le côté pratique varie avec

l'utilité que cherchent les individus, il fallut bien qu'il se soumît à la volonté, parfois au caprice du propriétaire.

« De ce moment, dit le comte de Laborde, chaque besoin nouveau devint un sujet d'étude, les architectes se mirent à la disposition des personnes qui leur demandaient une demeure, et au lieu de la construire sur un patron traditionnel et uniforme, ils reçurent les désirs comme des ordres, les moyens financiers comme des programmes, les caprices mêmes comme des indications, et quelles que fussent l'irrégularité du terrain, la différence des niveaux, ils n'y virent qu'un stimulant à leur zèle, qu'un moyen de faire preuve de talent avec plus d'évidence. »

Les matériaux employés étaient le bois, la brique et la pierre. Nous devons remarquer que le mélange de la pierre et de la brique fut souvent sous Louis XIII opéré de manière très pittoresque.

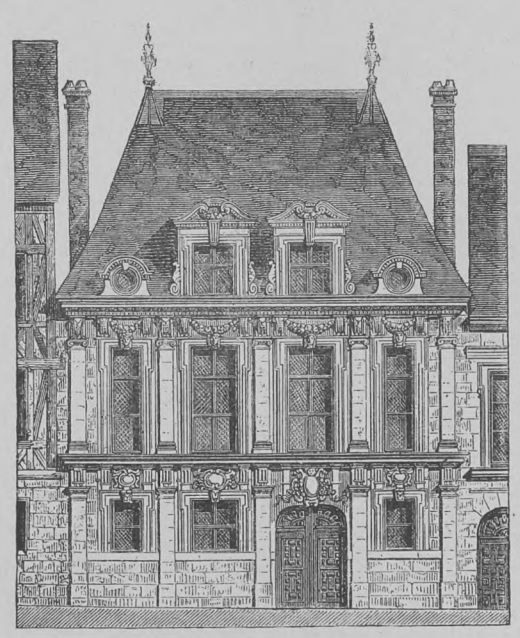


Fig. 158. — ANCIENNE MAISON RUE SAINT-PATRICE, A ROUEN

Fig. 159.

PORTE SAINT-BERNARD
A PARIS.

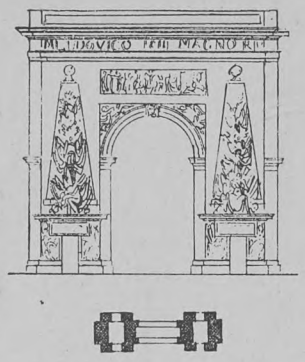


Fig. 160.

PORTE SAINT-DENIS
A PARIS.

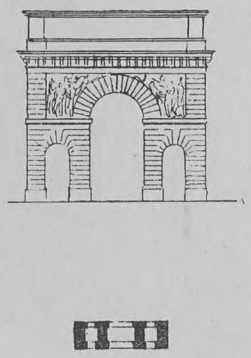


Fig. 161.

PORTE SAINT-MARTIN
A PARIS.

CHAPITRE IX

L'ARCHITECTURE A L'ÉPOQUE DE LOUIS XIV

I. L'art solennel : Colbert et Lebrun.

M. Viollet-le-Duc a trouvé une image étrangement juste pour synthétiser les caractères de l'art architectural et décoratif de l'époque de Louis XIV.

« La Renaissance, écrit-il, est un fleuve rapide, fécondant, varié dans son cours, roulant dans un lit tantôt large, tantôt resserré, attirant à lui toutes les sources, intéressant à suivre dans ses détours. Sous Louis XIV, ce fleuve devient un immense lac aux eaux dormantes, infécondes, aux reflets uniformes, qui étonne par sa grandeur, mais qui ne nous transporte nulle part, et fatigue le regard par la monotonie de ses aspects. »

On ne peut exprimer plus clairement ce que fut l'influence de Louis XIV sur la production d'art de son règne. Il ne s'agit plus d'inaugurer des voies nouvelles, de chercher une orientation qui ne soit pas celle des âges précédents, de créer, en un mot, pour la joie d'une émancipation esthétique. La volonté du roi Soleil exige que tout effort converge à sa magnificence, à

sa glorification : la loi première de production est la flatterie, et tout l'effort doit tendre à une solennelle amplification de ce qui a été fait. Il ne faut pas se borner à faire grand : il faut faire grandiose : il faut étonner et non charmer; il faut que l'admiration soit une marque d'obéissance et non un élan spontané.

Il y avait d'ailleurs auprès de Louis XIV, deux hommes particulièrement organisés pour le comprendre et le seconder dans ses vues : Colbert, ministre intègre et administrateur correct et étroit; et Lebrun, l'organisateur de l'Académie de peinture et de sculpture, et l'arbitre imposé, autant

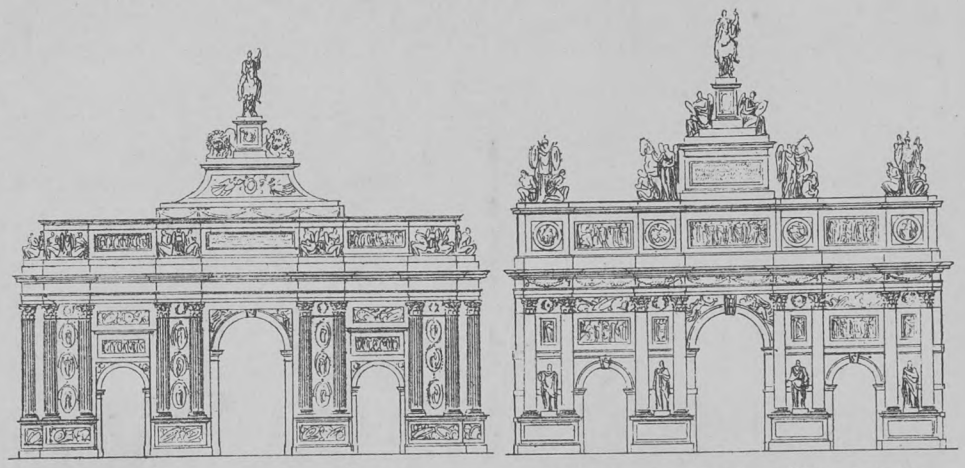


Fig. 162 et 163. — PROJETS D'ARC DE TRIOMPHE POUR LA PLACE DU TRÔNE, A PARIS PAR CLAUDE PERRAULT ET LE BRUN

qu'imposant, du goût officiel. « Pendant un quart de siècle, a écrit M. Vitet, Lebrun devint l'arbitre et le juge suprême de toutes les idées d'artistes, le dispensateur de tous les types, le législateur de toutes les formes; c'est d'après ses modèles que les enfants dessinent dans les écoles : c'est lui qui donne aux sculpteurs le dessin de leurs statues; les meubles ne peuvent être ronds, carrés ou ovales, que sous son bon plaisir, et les étoffes ne se brochent que d'après les cartons qu'il a fait tracer sous ses yeux. Il est vrai qu'il résulta de cette prodigieuse unité d'organisation une espèce de grandeur extraordinaire, un spectacle imposant, dont tous les yeux furent éblouis. »

Cette tyrannie fut désastreuse pour l'architecture; alors que dans les productions de l'esprit, il se trouvait des hommes de génie pour réagir, ne fût-ce qu'au nom du bon sens et du goût, dans les arts, et principalement en architecture, il y eut une foule de talents asservis, se dépensant pour

obéir, trouvant même qu'il était d'une flatterie politique d'obéir : tout effort vers l'originalité leur eût semblé une manière maladroite de se singulariser; aussi est-ce surtout dans les défauts qu'il faut aller chercher les caractères de leur style. Tout est sacrifié à l'apparat extérieur, sans souci des besoins et de l'utilité pratique auxquels doit répondre la construction; et dans les formes qui doivent donner l'aspect magnifique à cet extérieur, l'architecture s'ap-

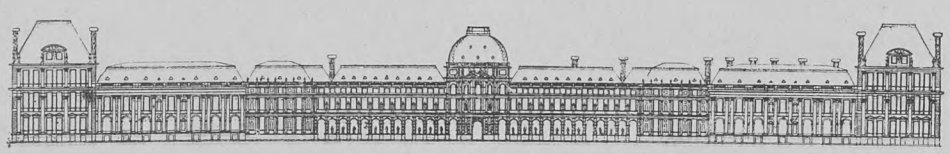


Fig. 164. — ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE DES TUILERIES, A PARIS

plique à ne rien employer qui ne soit de la plus monotone convention. Quel que soit l'objet de la construction, l'architecte songe toujours à quelque épopée de pierre, et s'il lui arrive d'élever un observatoire, pour ne citer

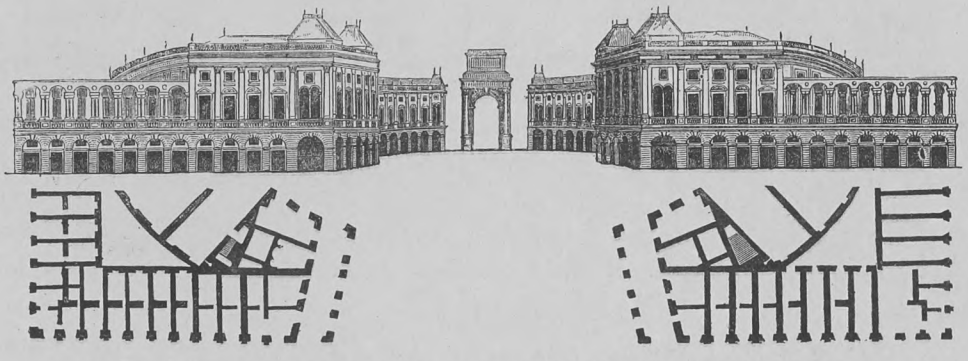


Fig. 165. — PROJET DE PIERRE PUGET POUR UNE PLACE, A MARSEILLE

qu'un exemple, il édifie un établissement qu'aucun astronome ne peut utiliser. Ce ne sont partout et à propos de tout que colonnes imitées des temples antiques. Marchés, palais, habitations privées, qu'importe : l'architecte y met une colonnade. Aussi, la solennité plane lourde et fatigante, déplacée et disproportionnée sur l'architecture de ce règne, solennité revêtue d'artifice, qui est le mensonge de la grandeur.

« Cette architecture, dit un historien, méconnaît les lois qui lui sont imposées par la nature des matériaux qu'elle emploie, et dans sa construction factice, où la réalité est toujours cachée sous une menteuse apparence,

elle emploie sans scrupule les subterfuges, les moyens cachés, les armatures, pour faire croire ce qui n'existe pas et pour soutenir des édifices qui s'écrouleraient à l'instant, s'ils n'avaient d'autres appuis que ceux qu'ils paraissent avoir. Ainsi, pour but unique, la magnificence emphatique de l'aspect; pour moyen, le mépris des conditions imposées à l'édifice par son objet, le mensonge dans les artifices de la construction; tels sont en trois mots les caractères de l'architecture sous le règne de Louis XIV. »

Louis Levau, qui eut la direction des bâtiments du roi, de 1653 à 1670, n'était pas homme à lutter contre la toute-puissance de Lebrun. Il avait élevé le palais Mazarin, le château de Vaux et quelques beaux hôtels; il cessa d'être lui-même en terminant le pavillon de Flore, et le pavillon de Marsan.

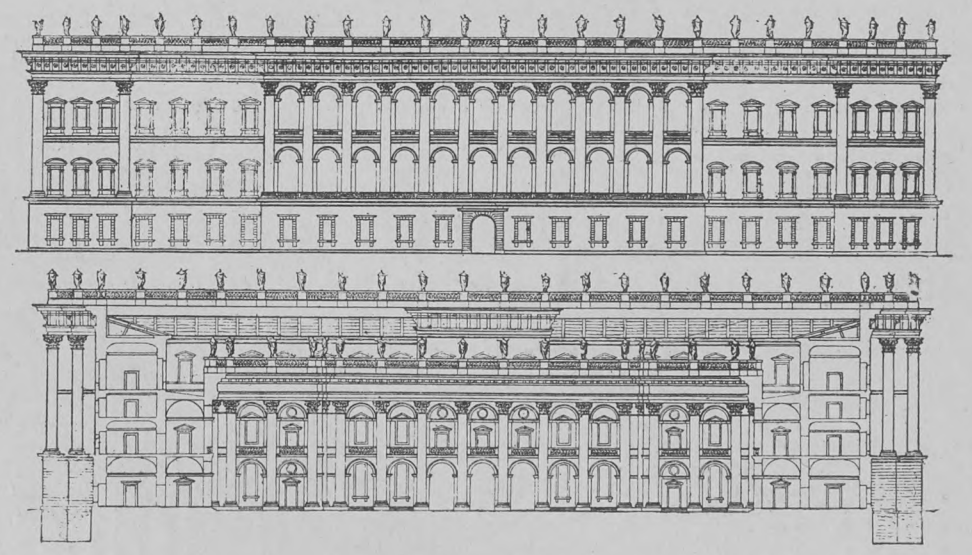


Fig. 166. — PROJET POUR L'ACHÈVEMENT DU LOUVRE, A PARIS, DONNÉ PAR LE BERNIN

II. L'heure des colonnades.

Colbert, qui avait été nommé surintendant des bâtiments du roi en 1664, voulut pour ses débuts continuer les travaux du Louvre, et mal satisfait des dessins que lui avait remis Levau, il mit au concours les projets de la construction donnant sur la place Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce fut Claude Perrault, médecin, et frère de l'auteur des *Contes*, qui l'emporta : mais Colbert, l'homme des précautions inutiles, ne se contenta pas du projet jugé le meilleur; il demanda d'autres dessins à des artistes italiens, et fit

même appeler un architecte, Jean-Laurent Bernini, le chevalier Bernin, qui ne trouva pas exagéré d'entrer en France comme un triomphateur. Bernini se mit à l'ouvrage, défit ce qui était fait, et se manifesta par une insuffisance ridicule : il dut même renoncer à poursuivre sa tâche, pour éviter qu'on ne la lui retirât; et Claude Perrault put enfin faire exécuter son projet (1665).

Or, on sait que la colonnade du Louvre, qui n'a de l'antiquité qu'un élément de forme, sans en avoir la grâce et le charme, excita longtemps l'admiration des contemporains. On est depuis un demi-siècle revenu de cette admiration : l'architecture colossale n'est peut-être pas pour notre climat. « Ce n'est qu'une décoration théâtrale, a écrit M. L. Château, sans liaison entre ses parties, ni avec l'édifice qu'elle sert à masquer; elle paraît construite pour étonner les yeux, tandis que les monuments grecs satisfaisaient à la fois les yeux, le goût et la raison. Perrault, oubliant qu'il

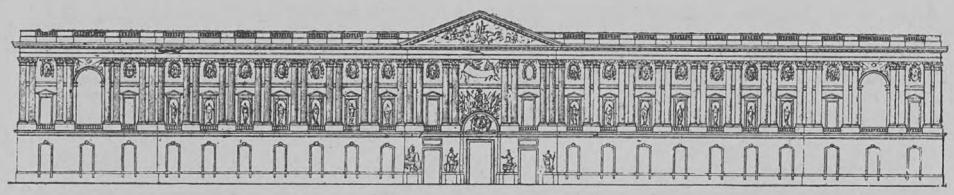


Fig. 167. — COLONNADE DU LOUVRE, A PARIS

avait à terminer un édifice, ne tint aucun compte de ce qu'avaient fait ses prédécesseurs. De là, le manque absolu d'accord entre l'œuvre de Pierre Lescot et le sien. »

Une autre critique, également justifiée, se trouve dans ces lignes de MM. Lenoir et Vaudoyer, deux maîtres dont les jugements, en dépit des années, demeurent définitifs. « Perrault, disent-ils, n'avait pas ouvert de fenêtres sous son portique, dans l'impossibilité où il se fût trouvé de les faire coïncider avec celles des façades sur la cour. En outre, le niveau de la corniche supérieure de la façade de Perrault dépassant de beaucoup celui de l'attique de Lescot, il fallut chercher un moyen de dissimuler cette choquante irrégularité, et ce fut en substituant un troisième ordre à l'élégant attique du Louvre de Henri II qu'on y est parvenu. Il est à regretter que cette modification de l'ordonnance des trois étages de la cour n'ait pas eu uniquement lieu sur cette façade, et que plus tard on se soit cru obligé d'opérer une déplorable mutilation en démolissant une partie de l'attique décoré de belles

sculptures de Paul Ponce, pour le remplacer par ce troisième ordre, qui est certes bien loin de produire un effet aussi satisfaisant. »

Malheureusement, à l'époque où Perrault eut achevé sa tâche, nul ne fit ces réflexions judicieuses, et l'influence de la colonnade sévit dans l'art de construire, avec une véritable contagion : on en a la preuve dans les immeubles de la place de la Concorde, et dans bien d'autres édifices. L'apparente noblesse du procédé fit que la tradition s'en continua longtemps. Les défauts sont plus sensibles encore dans le château de Versailles, commencé par Levau et achevé par J. Hardouin-Mansart. Dans cette construction sans

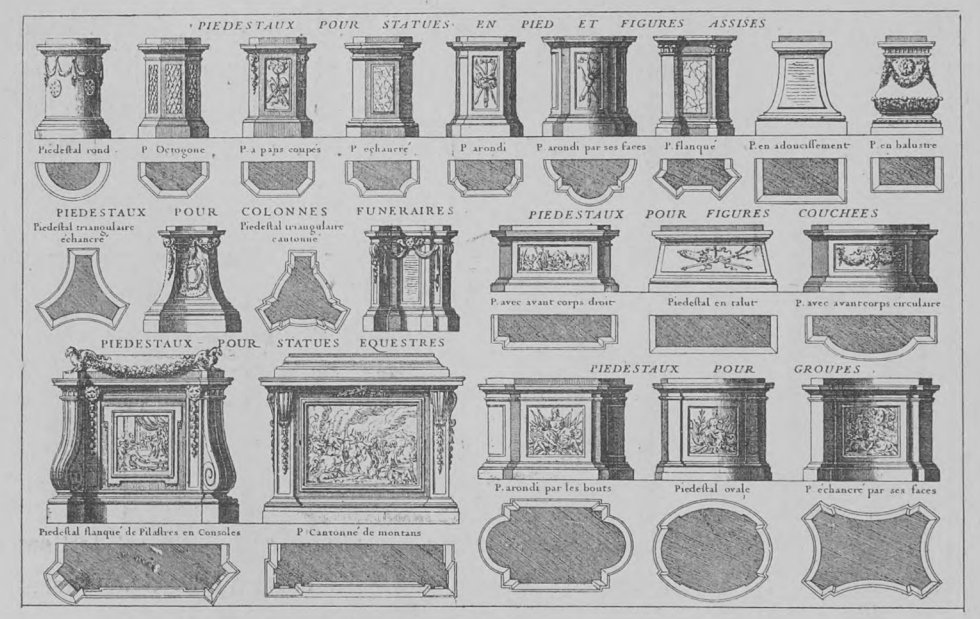


Fig. 168 à 185. — PIÉDESTAUX POUR STATUES, COLONNES FUNÉRAIRES, STATUES ÉQUESTRES, ETC.

hauteur, mais d'une monotone étendue, où les fonds de l'État furent dépensés par centaines de millions, seule la chapelle mérite l'admiration : l'évocation antique y est employée à produire un effet vraiment imposant. Le reste ne marque que par l'unité et la tristesse, qui symbolisent peut-être l'image du règne de Louis XIV.

Les *Invalides*, de Libéral Bruant et de Hardouin-Mansart, malgré l'obéissance à la tradition du siècle, méritent une admiration moins mesurée : sous le luxe parfois exagéré, l'œuvre a de la grandeur et de la majesté. Il y aurait encore quelques palais à signaler de l'époque de Louis XIV : nous en retrouverons les éléments caractéristiques dans nos planches.

III. Le goût public et la discipline commerciale.

Peut-être faut-il chercher une explication à la facilité avec laquelle les architectes du XVIIe siècle avaient accepté l'influence de Lebrun, dans le travail énorme qui leur était imposé, pour le nombre considérable d'hôtels particuliers qu'ils eurent à construire. Il semble que leur activité sans cesse sollicitée n'ait pas laissé de temps à un effort de création : de 1645 à 1670, l'île Saint-Louis, pour ne parler que d'un seul quartier de Paris, se remplit de somptueuses habitations, faites pour le luxe opulent des réceptions. Sauval,

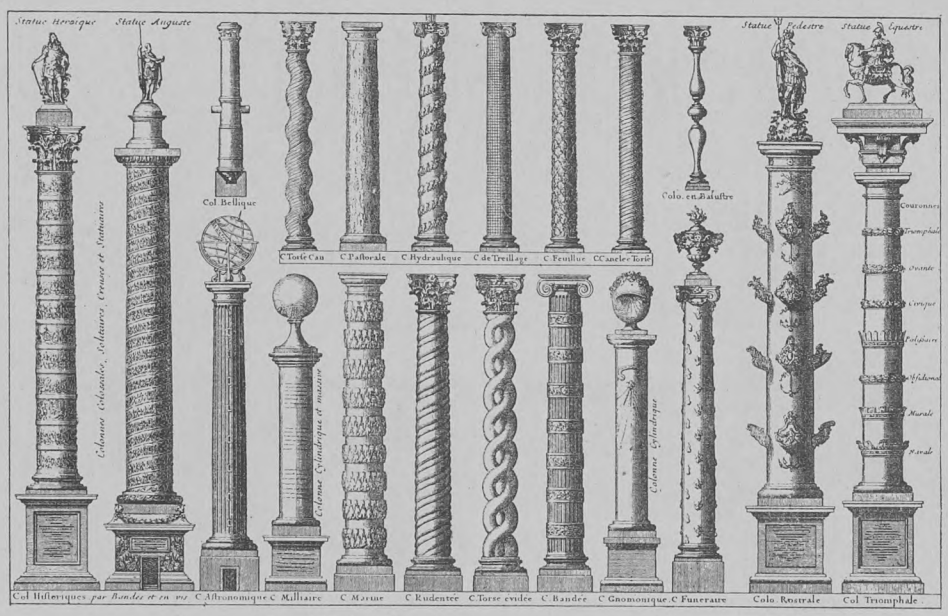


Fig. 186 à 215. — COLONNES SYMBOLIQUES

avec sa franchise brutale, nous parle de ce besoin de paraître, auquel tant de minces seigneurs ne savaient pas se soustraire.

« Il n'y a pas quinze ans, écrit-il, que nous regardions les hôtels de Soissons, de Lesdiguières, de Chevreuse, de Guéméné, de Chaulnes, de Sully, de Liancourt, d'Effiat, d'Aumont, de Saint-Paul, de Jean, le Petit-Luxembourg, et, tout de même, les maisons de Hesselin, de Deshameaux, d'Astry, de Lambert, et autres, comme les derniers efforts du luxe; à peine maintenant ose-t-on les comparer à celles de Fontenai et d'Aubert, qu'on appelle l'hôtel Sallé, non plus qu'au logis d'Amelot de Bisseuil, qui étincelle d'or et d'azur de toutes parts, et à ceux de Lionne, secrétaire d'État, de la

Bazinière, de Beauvais, de Desbordes, de Ruart, des deux Guénégault, des deux Monnerets et de plusieurs autres avortons de fortune, que les excursions et le brigandage ont comblés de biens : et cependant ce n'est rien pour ainsi dire au prix de ce qui se voit d'eux à la campagne. »

D'ailleurs quelques-uns de ces propriétaires savaient allier à leur désir de paraître, un sens pratique où l'intérêt n'était pas absent, et trouvaient le moyen de faire payer par des locations la poudre qu'ils se plaisaient à jeter aux yeux de leurs contemporains. C'est ainsi que, abandonnant les dispositions anciennes qui voulaient que le bâtiment principal fût au fond du terrain, protégé du vacarme de la rue par la cour et les ailes où s'abritaient les communs, plusieurs personnages firent construire leur hôtel sur la rue, sans souci du bruit, et louèrent au commerce les rez-de-chaussée devenus des boutiques : c'est là le premier pas (1657, hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine) vers les mœurs qui donnèrent à la ville sa physionomie industrielle.

Fig. 214.

MÉDAILLE FRAPPÉE A L'OCCASION DU PROJET D'ACHÈVEMENT DU LOUVRE, A PARIS PAR LE BERNIN

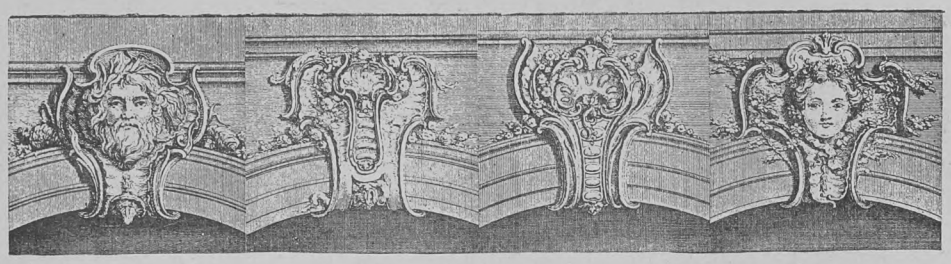


Fig. 215 à 218. — TÊTE DE FLEUVE, AGRAFES ET TÊTE DE FLORE EN CARTELS

CHAPITRE X

L'ARCHITECTURE SOUS LOUIS XV

Nous ne nous attarderons pas sur l'architecture au XVIIIe siècle : nous en avons déjà indiqué le détail et la philosophie dans notre précédent ouvrage*, et pour en faire l'étude complète, il nous faudrait analyser par le menu l'histoire des mœurs du XVIIIe siècle; à distance, on s'aperçoit parfaitement des rapports et des concordances qui existent entre la formule d'un art et l'état d'esprit de ceux qui l'ont produit. Ceci est le témoignage vivant et varié de cela. Nous devons toutefois donner ici des indications sommaires, qui trouveront leur application et leur commentaire dans les planches de notre livre.

Il est certain que l'art architectural sous Louis XV se caractérise par l'ornement, qu'il s'agisse de monuments publics, ou de constructions privées; et l'ornement trahit ici le besoin du joli et le goût du bibelot que les hommes de l'époque de Louis XV manifestaient en toutes choses, en dépit de l'effort des philosophes vers une émancipation de la pensée dans le domaine des spéculations sérieuses : jamais, en effet, on ne s'est préoccupé de plus graves problèmes, ni de plus abstraits, dans une époque de libertinage plus éhonté ; jamais la vie des individus n'a été en contradiction plus complète

* *Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer les caractères des Styles dans les Objets d'Art et la Curiosité.*

avec les principes et la raison qu'ils professaient : et c'est peut-être à cela qu'on doit dans l'art où se réfléchit cet état d'esprit, ce mélange curieux des traditions sévères aux fantaisies décoratives les plus variées parfois.

Il faut cependant distinguer l'architecture monumentale de l'architecture privée, parce que cette dernière porte au moins une sincérité dans sa recherche de grâce, qui lui est plus profitable au point de vue du caractère propre.

L'architecture monumentale est sévère sans conviction, et grave sans

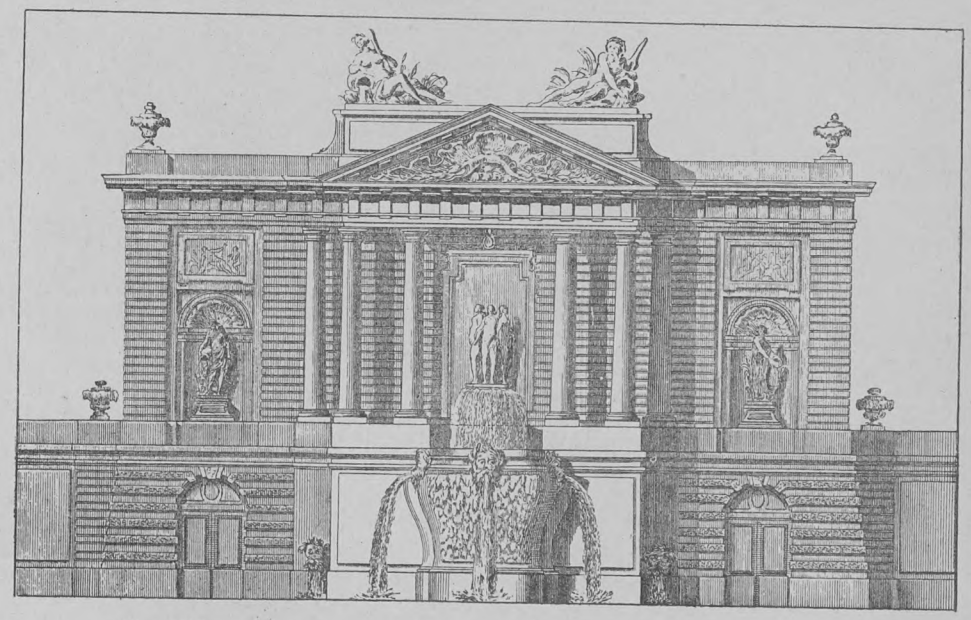


Fig. 219. — FAÇADE DE FONTAINE PUBLIQUE, D'APRÈS J.-F. BLONDEL

solennité. « Dans cette architecture en quelque façon officielle, écrit Guilmard, les artistes graves, consciencieux, munis de bonnes études, et portant très haut le respect de leur art, mais plus recommandables par leurs bonnes intentions que par la puissance de leur génie, défendirent courageusement les doctrines de l'âge qui venait de s'écouler; ils soutinrent avec persévérance la cause de la *grande architecture*, mais leurs œuvres, solennelles et pompeuses comme celles de leurs maîtres, sont empreintes d'une certaine sécheresse, d'une froideur plus pénible encore, et en ont l'emphase, sans en atteindre le grandiose. Comme dans tous les arts qui se posent l'imitation pour principe, l'esprit d'invention, le sens des convenances et l'intelligence des besoins véritables vont en s'amoindrissant, et le travail de l'artiste

se réduit de plus en plus à l'application de certaines formules convenues. » L'architecture privée, au contraire, obéissait à une inspiration contraire, où la sensualité contemporaine trouvait une satisfaction. Il ne faut pas lui demander la hauteur de vue, ni la grandeur : on ne veut plus de majesté ; le beau ne se retrouve plus ; on ignore même à quel criterium s'en rapporter pour le découvrir ; on ne veut que le gracieux ; on ne souhaite que l'agréable ; on n'en tient que pour le joli et le mièvre ; il ne s'agit plus d'émouvoir la raison ; il ne faut plus qu'émouvoir, ou mieux qu'exciter les sens ; l'œil a besoin d'un sourire, ce sourire fût-il une ironie. Imagination, habileté,

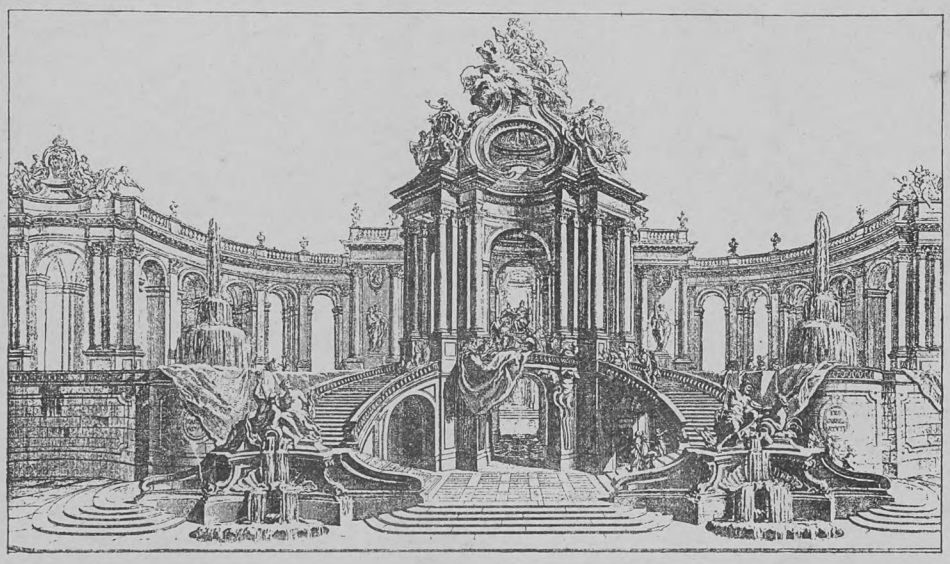


Fig. 220. — PROJET DE FONTAINE DÉCORATIVE PAR J.-A. MEISSONNIER

tout est mis en œuvre pour fournir une joie à cet instinct spécial d'une société dont les nerfs sont particulièrement sensibles, sinon délicats ; et l'on voit sans tarder, sous l'influence de quelques individus, bien doués d'ailleurs, l'originalité, qui est flagrante, tomber dans l'étrangeté et la bizarrerie.

Et malgré tout, on ne peut refuser à cette étrangeté et à cette bizarrerie, une verve, dont, à distance, nous percevons nettement la séduction. Tandis que l'architecture monumentale s'attache à rappeler l'antiquité, l'architecture privée se caractérise par sa volonté d'asymétrie dans les ornements qui se roulent avec une fantaisie débordante, telles des vagues sans cesse soulevées, telles des coquilles où l'image du flot mouvementé semble s'être figée ; par ses courbures contraires, par son attention à dérober les angles et à les arrondir, par la multiplicité de ses panneaux, de ses cadres où la peinture

d'un Lancret ou d'un Pater alterne avec des glaces; par ses baies en anse de panier plus fréquentes que le plein cintre; par ses rocailles et ses coquilles, qui envahissent tout, architecture, décor, meuble, bibelot; par ses fleurs qui s'enguirlandent, se réunissent en gerbe ou en bouquet, au point qu'on croirait sentir un parfum exhalé de tout cet enchantement décoratif; par ses treillages, qui s'accommodent si bien aux bergeries de l'époque où le sens pastoral ne se comprend qu'avec le satin et la soie; par ses balcons courbes, qui semblent une couronne flottante à la face des édifices; par ses profils adoucis, où la ligne courbe domine, et où sont multipliées les moulures; par ses chapiteaux où l'antiquité se revêt d'une nature exubérante; par ses consoles aux volutes d'une si capricieuse élégance. Ce sont là autant de détails caractéristiques qui ne permettent pas de se tromper.

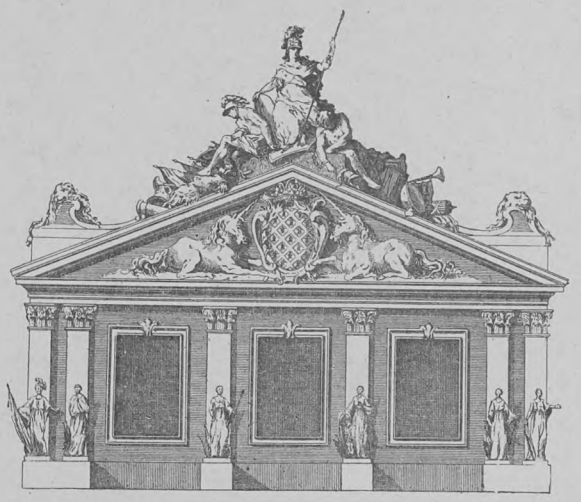


Fig. 221. — DÉCORATION D'UN FRONTON ET SON ATTIQUE DONT LE TYMPAN EST OCCUPÉ PAR DES ARMES ET COURONNÉ PAR DES TROPHÉES DE GUERRE

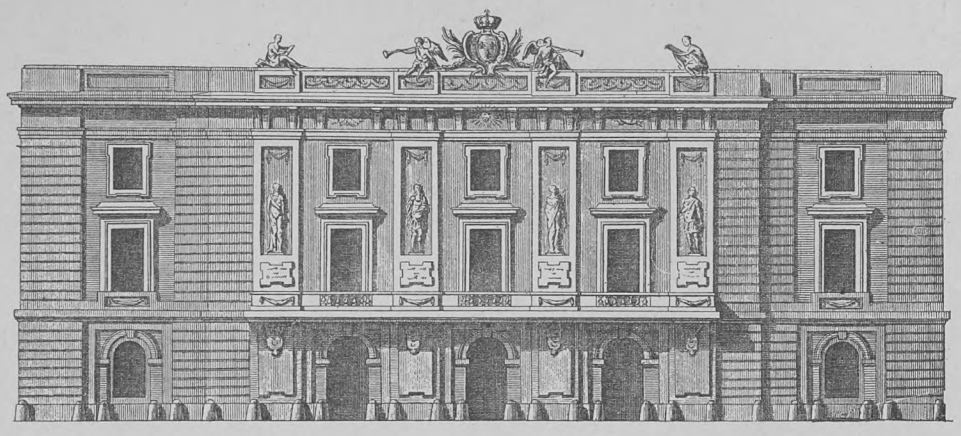


Fig. 222. — PROJET DE PAVILLON, PAR ANTOINE, ARCHITECTE DU ROY

CHAPITRE XI

L'ARCHITECTURE A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

I

Sous Louis XVI.

« A première vue, écrit M. César Daly, le style Louis XVI semble né d'une réaction contre les frivolités exagérées qui avaient caractérisé grand nombre des œuvres d'art produites pendant la régence et sous Louis XV. Cette réaction existait en effet. Mais un second regard, moins superficiel, permet de reconnaître aussi parmi les agents de la réforme dans l'art de cette époque, l'influence de ce sous-courant qui entraînait alors la vieille société tout entière vers une transformation radicale. La réforme tentée timidement dans les arts était un des signes de l'esprit nouveau qui s'agitait au fond des entrailles de la vieille civilisation et dont la naissance devait lui coûter la vie. » Le style Louis XVI est caractérisé par un retour plus général vers l'antiquité, qu'explique le penchant qui se prononçait chaque jour davantage du côté des idées sérieuses et des sentiments graves. Il semblerait que le génie de l'art, pressentant les événements dramatiques qu'un avenir prochain

réservait au pays, voulût tenter d'y préparer l'âme de la nation en élevant le sentiment public, et en trempant les courages au contact des fortes traditions et des virils souvenirs des peuples héroïques de l'histoire.

« Le style Louis XVI, succédant aux fantaisies « rocailles » du style Louis XV, fut un hommage à la sagesse et à la raison, à la suite d'une période de débauche d'esprit et de goût. Ce fut le régime après l'orgie. »

C'est là un jugement sagace en ce qui concerne le style Louis XVI, mais un jugement d'une injuste sévérité à l'égard du style Louis XV. Certes, il est bon que l'art soit soumis à des disciplines, ainsi que la pensée; mais pour que ces disciplines aient à s'exercer, pour qu'elles aient matière à justi-

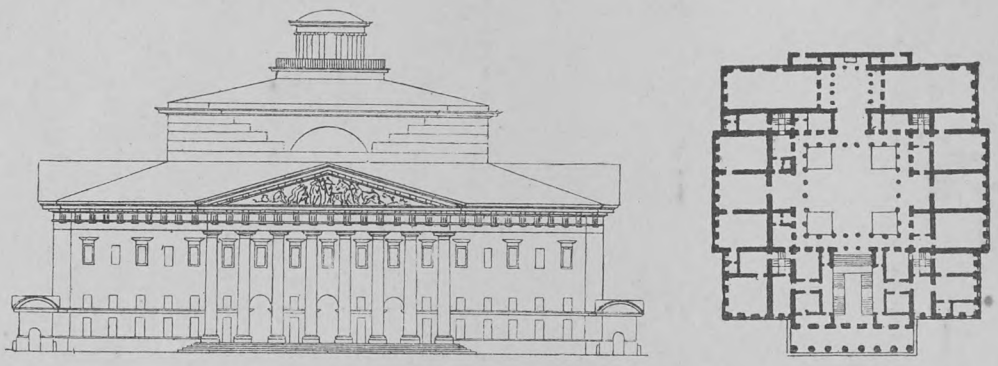


Fig. 223 et 224. — ÉLÉVATION ET PLAN DU PALAIS DE JUSTICE, A AIX, BATI PAR LE DOUX

fication, encore faut-il que parfois l'art et l'inspiration ouvrent larges leurs ailes, sans entrave aucune, quitte à s'égarer un temps dans leur vol. Le génie n'a d'essor qu'en dehors de l'obéissance, et qui dit discipline dit obéissance. Certes le style Louis XV a connu les excès de toutes sortes ; mais même dans ses excès, ne reste-t-il pas plus vivant, plus français que le style Louis XVI en sa facile et monotone sagesse? Là où la gaieté et l'esprit débordaient, il n'y eut plus que tristesse et ennui. On voulut combattre ce qui confinait peut-être au mauvais goût, par une sorte d'atonie, qui trahit souvent l'absence de goût; on crut bien faire de remplacer la passion par l'indifférence, et on créa des formules compassées, qui ne donnaient de charme ni aux yeux, ni à l'esprit.

Et sous son apparente raison, l'art Louis XVI ne fit que continuer une décadence. L'architecture se modifia, devint austère, et sa réaction contre ce qu'on appelait l'exagération et le faux goût alla trop loin : à l'emportement fécond, déréglé si l'on veut, elle substitua la sobriété stérile : sa simplicité

manqua de simplicité et ressembla fort à de l'affectation ; la raideur de son décor méconnut la grandeur, et ses lignes en amaigrissant les contours donnèrent une étrange sensation de pauvreté. On en a la preuve, quand on étudie l'hôtel de la Monnaie, d'Antoine, le Collège de France, de Chalgrin, l'École de chirurgie de Gaudoin, l'Odéon de Peyre et Devailly, et les barrières de Paris où l'architecte Ledoux prodigua des variations déplorables sur un mauvais thème. Il faut en excepter les galeries du Palais-Royal, qui ne manquent pas de grandeur en leur habile distribution.

La cause de cette faiblesse, nous l'avons déjà dit dans notre précédent ouvrage, est tout entière dans ce fait qu'on se targuait d'érudition, et que

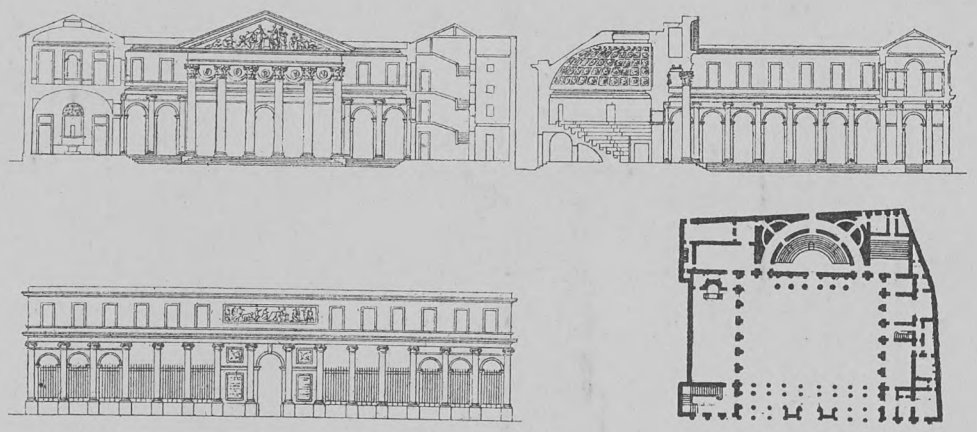


Fig. 225 et 226. — ÉLÉVATION, PLAN ET COUPE DE L'ÉCOLE DE CHIRURGIE, A PARIS BATIE PAR GAUDOIN

cependant on connaissait mal l'antiquité. On ne saisissait pas les différences existant entre le génie grec et le génie français, et l'on se figurait qu'il suffisait d'imiter, pour donner satisfaction aux aspirations esthétiques de l'époque. C'était là une grosse erreur, dont la pratique se continua et se développa sous la Révolution, où non content de construire suivant les formes de la Grèce et de Rome confondues en un même galimatias de pseudo-archéologie, on se vêtit ou mieux on se dévêtit à l'antique.

Aussi l'ornement qu'on trouve partout dans l'architecture de style Louis XVI est la *grecque*, aux transformations multiques, grecque en T, grecque entre-croisée, grecque interrompue, grecque mixte, grecque entrelacée, grecque deux fois interrompue et deux fois entre-croisée, grecque crénelée, grecque à quatre retours. etc.

La grecque, qui n'est qu'un ornement géométrique, entraînait encore

à sa suite la géométrie dans le décor sous forme d'ovales, faits de quatre arcs de cercle semblables deux à deux, et fournissant leur dessin aux médaillons, œils-de-bœuf, et sous forme de spires allongées, qui se prêtaient aux volutes des consoles, aux rinceaux d'ornement, aux feuillages, aux treillages, etc.

Il faut noter encore parmi les décors caractéristiques du style Louis XVI les nœuds de rubans, qui tiennent les gerbes de fleurs, ou supportent les médaillons, les guirlandes de laurier ou de chêne, parmi lesquelles serpente un ruban, les consoles à aspect massif, les enfilages de disques, fleurs ou figures curvilignes, les baguettes à torsades, les treillis, les angles qui sont redevenus franchement droits, en passant par les angles carrés rentrants, ce qui était une façon de briser les lignes désagréablement rigides.

On ne peut cependant refuser à l'ornementation plastique une certaine richesse calme, sérieuse; ainsi les rosaces formées de feuilles de sauge, où chaque élément s'infléchissait en une courbure agréable.

Fig. 227. — FRONTON DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, A PARIS

II

Pendant la Révolution et le Premier Empire.

La Révolution ne marqua pas une ère nouvelle dans l'architecture; la République avait trop affaire pour donner du temps à des préoccupations de cet ordre; il semble même que toutes les facultés, absorbées ailleurs, n'aient laissé à l'imagination qu'un stérile épuisement; l'architecture continue sa décadence en se bornant de plus en plus à l'imitation antique. Sous le Consulat, elle ne produit rien que de pompeux, de solennel, d'emphatique affectation : on demeure dans la tragédie et le mélodrame, on veut tout à la romaine, mais les formes romaines sont aussi mal comprises que mal copiées : « C'est un symbolisme ridicule, sans valeur pour ceux mêmes qui l'imaginent, arbi-

traire et superficiel, qui n'a sa racine dans aucune foi sincère, et qui n'est que la sotte prétention d'esprits grossiers. C'est l'art à son plus bas degré. »

On a peine à comprendre qu'une époque, qui a eu parfois tant de grandeur, se soit si peu souciée du goût des arts et du relèvement de l'art, qu'un effort intelligent et patient aurait pu déterminer. L'habitude de l'imitation était peut-être trop assise dans les mœurs, pour que toute tentative contraire fût essayée. Ainsi, au moment où la campagne d'Égypte emplissait l'Occident

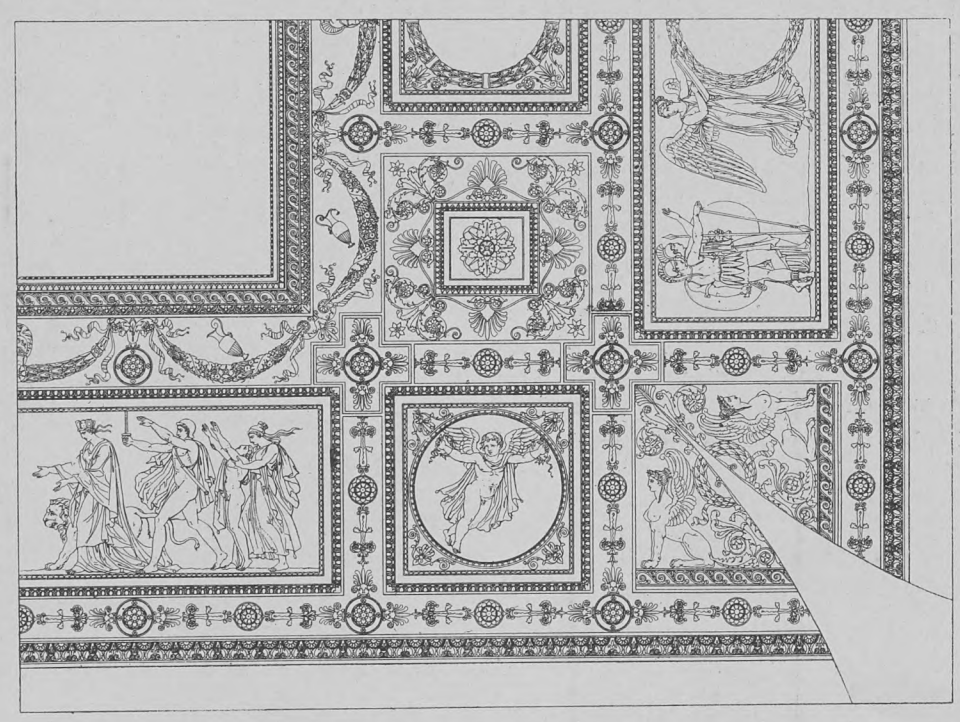


Fig. 228. — PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS DE SAINT-CLOUD

de l'écho de ses triomphes, beaucoup d'artistes étaient allés admirer sur place les merveilles dont ils avaient entendu parler. Immédiatement ils essayèrent d'acclimater sous notre ciel tempéré les formes et les lignes qui les avaient enchantés; mais ils ne firent pas une transposition, dont l'habileté raisonnée aurait pu être heureuse; ils se bornèrent à copier servilement, comme ils avaient copié l'antiquité; le goût public refusa ce nouveau ridicule, et il fit, pour une fois, preuve de tact; et l'on revint à l'art romain, de l'époque impériale, qui répondait mieux, il faut le croire, aux aspirations de l'empire naissant. « Le premier empire, a écrit M. Léon Château, présente dans les monuments qu'il a élevés, cette grande préoccu-

pation de faire revivre les arts de Rome; les architectes poussent l'enthousiasme pour l'antiquité jusqu'à copier, sur une échelle plus ou moins grande, les édifices qu'ils ont dessinés et mesurés en Italie; s'ils modifient quelque chose, c'est dans les motifs de décoration. Ils n'ont pas, du reste, la liberté d'esprit qui leur est nécessaire; les idées qui sont répandues dans la société dominent : l'empire... fait songer à Rome. » C'est ainsi qu'un Arc de Triomphe à la gloire des armées, ordonné par un décret impérial de 1806, et dont la construction était confiée à Percier et Fontaine (arc de triomphe de la place du Carrousel), n'est qu'une réduction, adroite il est vrai, de l'Arc de Septime Sévère, à Rome. On sait que ces deux artistes furent les grands ordonnateurs du goût à l'époque impériale. Tout s'inspira de leurs dessins : meubles, étoffes, tapis, papiers peints, bronzes, orfèvreries, cristaux, jusqu'aux compositions pour les décors de théâtre; et leur succès fut tel, qu'il pénétra dans les foyers bourgeois, qu'il inspira la mode antique aux gens qui étaient le moins susceptibles d'en comprendre ou la beauté, ou le rococo, ou même le ridicule.

Nous arrêterons ici cette étude sommaire sur les évolutions successives de l'architecture en France, nous réservant de consacrer à l'examen de l'art au XIXe siècle un recueil spécial.

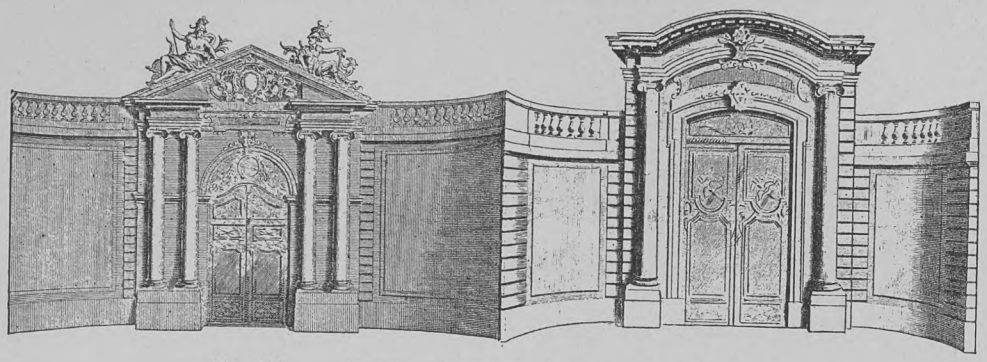


Fig. 229. — PORTES COCHÈRES, ÉPOQUE DE LOUIS XVI

CLASSIFICATION DES STYLES ARCHITECTONIQUES

DIVISION ET SOMMAIRES DES PLANCHES

DIVISION

SOMMAIRES

ÉPOQUE ROMAINE

ROMAN PRIMORDIAL (VIIIe au Xe siècle)

Planche 5. — La voûte dans certains édifices romano-byzantins. — *Église de Germiny-des-Prés.*

Planche 6. — Influence byzantine dans la forme et le décor des chapiteaux de l'époque carolingienne. — *Église Saint-Samson-sur-Rille.* — *Église Sainte-Croix, à Saint-Lô.*

ROMAN SECONDAIRE (1000-1137)

Planche 7. — Documents caractéristiques de décoration au xie siècle.

Planche 8. — Agencement des colonnes, colonnettes, piliers et contreforts dans l'architecture romane du xie siècle (École de Normandie). — *Église de Livry.* — *Église de Fontaine-Henri.* — *Église de Biéville.*

Planche 9. — Seconde expression du style roman. — *Église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, à Paris.*

Planche 10. — Élément de style roman très pur, à expression s'éloignant de la tradition byzantine. Caractères spéciaux d'une sorte d'imagerie sculptée sur les murs. — *Église abbatiale Saint-Georges, à Boscherville.*

Planche 11. — Documents de style roman à évocation byzantine voulue. Mélange de la tradition romane et du système ogival, style de transition. — *Abbaye Saint-Austremoine, à Issoire.* — *Église abbatiale, à Cluny.* — *Cloître Saint-Vincent, à Mâcon.*

Planche 12. — Décor multiple sur la façade des églises : les figurations chrétiennes mêlées à des souvenirs païens. — *Église à Saint-Gilles.*

Planche 13. — Exemple d'ogives introduites dans un monument de plein cintre. — *Église Saint-Pierre, à Montmartre.*

Planche 14. — Exemple de restauration sortant du caractère général de l'édifice restauré. L'effort de l'érudition mis en regard de l'effort créateur. — *Église Saint-Martin d'Ainay, à Lyon.*

Planche 15. — Église romane à crypte. — *Église de Saint-Aignan (Loir-et-Cher).*

ROMAN TERTIAIRE (1137-1223)

Planche 16. — Documents caractéristiques de décoration au xiie siècle.

Planche 17. — Documents caractéristiques de décoration et éléments de tradition architectonique au xiie siècle. — *Église abbatiale de Saint-Denis.*

Planche 18. — L'art roman dans le Midi. Matières et formes de fenêtres. — *Église de l'Abbaye de l'Hôpital, à Saint-Blaise.*

Planche 19. — Variétés et détails de chapiteaux caractéristiques du xiie siècle : apparente unité dans l'inspiration du décor. — *Église Saint-Hildevert, à Gournay.*

Planche 20. — Types et détails d'architecture romane laïque. — *Maisons romanes à Cluny.*

Planche 21. — Type rare d'église fortifiée. Caractères architectoniques sortant des traditions habituelles au xiie siècle. — *Église Notre-Dame d'Étampes.*

Planche 22. — Architecture privée du xiiie siècle. Style Bourguignon. L'ogive commence à pénétrer généralement dans le système de construction. — *Maisons à Chanceau.*

Planche 23. — Style de transition. Ogive et plein cintre. Expression allongée des figures. Proportions exagérées de la tête. — *Abbaye de Moissac.*

OGIVAL PRIMAIRE (1223-1314)

Planche 24. — Documents caractéristiques de décoration à l'époque ogivale primaire.

Planche 25. — Architecture monastique : Voûtes des salles et arcades des cloîtres. — *Abbaye du Mont-Saint-Michel.*

Planche 26. — Traditions établies dans l'expression des figures. La complication du décor nuisant à la pureté du style. — *Cathédrale de Chartres.*

Planche 27. — Manifestation monumentale de l'autorité et de la juridiction communales au xiiie siècle. — *Maison commune de Saint-Antonin.*

Planche 28. — Caractères définitifs de l'architecture ogivale religieuse au milieu du xiiie siècle. — *Cathédrale de Reims.*

Planche 29. — Documents de décoration et de construction dans l'architecture monastique. — *Ancien prieuré Saint-Martin-des-Champs, à Paris.*

Planche 30. — Élévation géométrale, coupe et détails donnant des exemples de l'union des styles pendant la période ogivale. — *Notre-Dame de Paris.*

Planche 31. — Caractères d'élégante stabilité de l'architecture ogivale à la fin du XIIIe siècle. — *Église Saint-Urbain, à Troyes.*

Planche 32. — La simplicité dans l'architecture civile à la fin du XIIIe siècle. La synthèse dans l'expression de la figure humaine. — *Maison des Musiciens, à Reims.*

Planche 33. — Recherche de somptuosité dans le décor. Puissante intensité d'expression dans la figure humaine. — *Cathédrale de Strasbourg.*

OGIVAL RAYONNANT (1314-1422)

Planche 34. — Documents caractéristiques de décoration dans les œuvres de tradition ogivale au XIVe siècle, et pendant le premier quart du XVe siècle.

Planche 35. — Effet décoratif obtenu par la seule disposition des fenêtres. Chapiteaux ornés de feuillages interprétés à l'état de nature. (Milieu du XIVe siècle.) — *Maison du Grand Veneur, à Cordes. Maison à Sarlat.*

Planche 36. — Absence de caractère, d'unité et de puissance dans un pastiche d'architecture ogivale. — *Notre-Dame d'Orléans.*

Planche 37. — Un château fort au XIVe siècle. Restauration. — *Château de Pierrefonds.*

Planche 38. — Expression de la figure humaine à la fin du XIVe siècle. — *Cathédrale d'Amiens.*

Planche 39. — Le style ogival du commencement du XVe siècle, dans Paris, est caractérisé nettement dans la haute fenêtre reproduite, ainsi que dans les marmousets à expression grotesque. — *Église Saint-Séverin, à Paris.*

Planche 40. — Un morceau fortifié d'architecture civile au commencement du XVe siècle. Exemple qu'on ne peut généraliser ni étendre à un système habituel de construction. — *Tour de Jean-sans-Peur, à Paris.*

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI (1422-1453)

Planche 41. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements au milieu du XVe siècle.

Planche 42. — Le style ogival est prodigue d'ornements; il perd définitivement toute simplicité. — *Église de Saint-Ouen, à Rouen.*

Planche 43. — Style ogival au milieu du XVe siècle dans l'architecture spéciale des hôpitaux et hospices. — *Hospice de Beaune.*

Planche 44. — La décadence du style ogival dans l'architecture privée s'affirme en des formules de transition. — *Château de Dunois, à Châteaudun.*

Planche 45. — Le style ogival fut moins tenace en Bourgogne que dans l'Ile-de-France : de bonne heure, il subit une formule de transition, qui le prépara à l'évolution de la Renaissance. — *Hôtel dit des Ambassadeurs, à Dijon.*

RENAISSANCE (PREMIÈRE PÉRIODE) (1453-1515)

Planche 46. — Documents caractéristiques de décoration extérieure et d'ornements de la première période de la Renaissance.

Planche 47. — A la fin du XVe siècle, l'arc en ogive a disparu. Curieux spécimen d'architecture civile. — *Hôtel de ville de Dreux.*

Planche 48. — Le système ogival à la fin du XVe siècle. Exemple d'une pureté élégante qui n'était plus dans les habitudes de l'époque. — *Hôtel de Cluny, à Paris.*

Planche 49. — Le style ogival flamboyant apparaît en Normandie particulièrement expressif : tout l'édifice participe à l'unité de l'effet décoratif. — *Palais de Justice, à Rouen.*

Planche 50. — Pendant la première période de la Renaissance, les châteaux conserveront, dans certaines de leurs parties (portes, tours, etc:), un aspect de forteresse. — *Château de Reignac.*

Planche 51. — Au commencement du XVIe siècle, l'architecture religieuse demeure étroitement attachée au système ogival. — *Jubé de l'église de la Madeleine, à Troyes.*

Planche 52. — Dès le commencement du XVIe siècle, le style de transition se manifeste : l'ogive s'affaisse comme pour rechercher le plein cintre. — *Hôtel de la Trémoille, à Paris.*

Planche 53. — Exemple de l'union des styles dans l'architecture privée au commencement du xvie siècle. — *Hôtel des frères Lallemans, à Bourges.*

Planche 54. — Les vieilles maisons de bois, au xvie siècle. — *Maisons en bois à Beauvais, à Reims et à Saint-Lô.*

RENAISSANCE (DEUXIÈME PÉRIODE) (1515-1547)

Planche 55. — Documents caractéristiques de décoration d'ordre architectonique, et d'ornements de la deuxième période de la Renaissance.

Planche 56. — Le style de la Renaissance encore indemne de l'influence italienne. Élégance du décor et eurythmie des proportions de l'édifice. — *Ancien Hôtel de ville d'Orléans.*

Planche 57. — Élément décoratif apporté, au xvie siècle, dans les plafonds, par la variété des caissons et des clefs de voûte. — *Château d'Azay-le-Rideau.*

Planche 58. — Avant d'atteindre à une formule qui puisse passer pour définitive, la Renaissance, en d'inquiètes recherches, multiplia les efforts de symétrie. Ce sont les œuvres nées de ces recherches qui semblent les plus intéressantes au cours de son évolution. — *Maison d'Agnès Sorel, à Orléans.*

Planche 59. — Le style décoratif de la Renaissance appliqué à des constructions conçues dans la tradition de l'architecture féodale. — *Châteaux de Chambord et de Chenonceaux.*

Planche 60. — Construction où la Renaissance s'apprête à évoluer vers le goût italien. — *Maison dite de François Ier, à Paris.*

Planche 61. — Les traditions de la Renaissance se sont établies dans l'architecture civile des provinces dès la première moitié du xvie siècle. — *Maisons à Orléans et au Mans.*

Planche 62. — Formule curieuse d'architecture religieuse au milieu du xvie siècle. Le rappel des ordres antiques s'allie au souvenir de l'art ogival. (Clef pendante.) — *Portail de l'église Saint-Martin, à Épernay.*

Planche 63. — L'influence italienne tempérée par la tradition française. Expression qui marque une époque de transition dans les étapes de l'architecture de la Renaissance. — *Escalier du château de Blois.*

Planche 64. — La Renaissance a affirmé parfois ses qualités de style, au milieu du xvie siècle, par la régularité des lignes et la sobriété du décor. — *Château d'Ancy-le-Franc.*

Planche 65. — Le défaut d'unité, dans la construction d'un édifice, nuit à l'effet et à l'intelligence de l'ensemble, et mène à la confusion, sinon à la négation du style. — *Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Gisors.*

Planche 66. — Absence d'unité et influence exotique. — *Palais de Fontainebleau.*

RENAISSANCE (TROISIÈME PÉRIODE) (1547-1610)

Planche 67. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements de la troisième période de la Renaissance.

Planche 68. — Comment on restaurait à la fin du xvie siècle : un styliste français au temps de la Renaissance : Jean Bullant. — *Château d'Écouen.*

Planche 69. — Œuvre de style personnel, en dehors de toute tradition habituelle au milieu du xvie siècle. — *Château d'Anet.*

Planche 70. — Expression rigoureusement française du style de la Renaissance dans l'architecture civile. — *Hôtel Carnavalet, à Paris.*

Planche 71. — Recherche de variété dans le décor de l'architecture civile de la fin du xvie siècle. Les lignes sont morcelées et forment un système dont la symétrie est compliquée. — *Hôtel Voguë, à Dijon.*

Planche 72. — Recherches de styles en des projets imaginés mais non réalisés. — *Études de Du Cerceau (Montargis — Charleval — Verneuil).*

Planche 73. — Le château de Chantilly à différentes époques. — *Château de Chantilly.*

Planche 74. — Le style de la Renaissance ramené presque à la tradition ogivale, par des nécessités d'adaptation climatérique : un monument de véritable émanation nationale. — *Ancien Hôtel de ville, à Paris.*

ÉPOQUE DE LOUIS XIII (1610-1643)

Planche 75. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIII.

Planche 76. — Le manque de simplicité provoqué par un désir de création monumentale. Application imparfaite des projets imaginés par les stylistes. — *Château de Beaumesnil.*

Planche 77. — Dans l'architecture monastique du xviie siècle on remarque souvent, à côté d'un effort de simplicité dans les lignes de la construction, une recherche d'élégance dans le décor dont on la revêt. — *Église des Carmes déchaussés, à Paris.*

Planche 78. — Les trois ordres antiques employés simultanément dans un même édifice au xviie siècle. — *Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris.*

Planche 79. — Simplicité dans le décor de l'architecture civile provinciale au xviie siècle. — *Maison rue Linguet, à Reims.*

Planche 80. — L'harmonie et la mesure dans l'effort décoratif pendant la première moitié du xviie siècle. — *Palais du Luxembourg, à Paris.*

Planche 81. — Le style, à l'époque de Louis XIII, n'est peut-être qu'une dernière évolution de la Renaissance. — *Cheminées à Reims et à Chanteloup. — Porte de l'Église de Clichy.*

Planche 82. — Pendant la première moitié du xviie siècle, l'architecture civile chercha souvent l'élégance dans la simplicité. — *Portes cochères et Intérieurs d'Hôtels particuliers.*

ÉPOQUE DE LOUIS XIV (1643-1715)

Planche 83. — Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIV. Influence manifeste des styles.

Planche 84. — Le style Louis XIV ne peut se défendre d'être emphatique, même lorsqu'il prétend à la simplicité. — *Château de Marly.*

Planche 85. — Plans du palais de Versailles à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. — *Palais de Versailles.*

Planche 86. — Unité d'inspiration dans le système décoratif du style Louis XIV. — *Palais de Versailles.*

Planche 87. — Architecture monumentale d'un caractère spécial au xviiie siècle : palais et hospice à la fois, par destination. — *Hôtel des Invalides, à Paris.*

Planche 88. — Le rythme décoratif, dans la distribution de la marbrerie, au xviie siècle. — *Marbrerie à compartiments du dôme de l'église des Invalides et du Palais Mazarin, à Paris.*

Planche 89. — Le Dôme dans l'architecture monumentale au xviiie siècle. — *Le Val-de-Grâce, le collège des Quatre-Nations (ancien palais Mazarin), l'Institut et l'église de l'Assomption, à Paris,*

Planche 90. — Architecture civile. Décoration intérieure à la fin du xviie siècle. — *Galerie dorée de la Banque de France, à Paris.*

ÉPOQUE RÉGENCE ET DE LOUIS XV (1715-1774)

Planche 91. — Documents caractéristiques de décoration pendant la Régence et à l'époque de Louis XV. Le style rocaille n'a pas encore imposé son système outré d'asymétrie.

Planche 92. — Le style Louis XV ne se borne pas au style rocaille. A côté de l'innovation asymétrique, il y eut un style dont la formule est issue de la tradition. Ce que le style Louis XV fuit avec obstination, c'est la rigidité de l'angle droit. — *Décorations intérieures, par J.-A. Meissonnier.*

Planche 93. — La formule décorative qui se répète généralemont dans les petites fontaines publiques du xviiie siècle. — *Fontaines publiques, à Paris et à Reims.*

Planche 94. — Du rôle de a colonne dans les constructions monumentales, à la fin du règne de Louis XV. — *Projets de monuments décoratifs. — Façade d'hôtel particulier.*

Planche 95. — Les traditionnistes, à l'époque de Louis XV, se recommandent par une simplicité qui sait demeurer élegante. — *Maison de plaisance (avec orangerie et grotte) de M. Crozat, à Montmorency.*

Planche 96. — Au xviiie siècle, les architectes ne résistent pas au désir de faire monumental. Remarquer l'énorme développement de la construction, dont le but était de donner de l'eau avec parcimonie d'ailleurs. — *Fontaine publique érigée rue de Grenelle, à Paris, par Edme Bouchardon, et projet d'Arc de triomphe.*

Planche 97. — On trouve parfois une expression sobre et sévère dans le style de l'architecture privee du temps de Louis XV. — *Hôtel particulier, rue de Grenelle, à Paris.*

ÉPOQUE DE LOUIS XVI (1774-1789)

Planche 98. — Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque de Louis XVI.

Planche 99. — A l'époque de Louis XVI, l'évocation de l'antiquité fut, pour ainsi dire, encouragée par l'étude de l'archéologie et de la philosophie. — *Pavillons ou Salons de plaisance.*

Planche 100. — Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, la galerie devient de nécessité dans les hôtels particuliers. — *Décoration de trois galeries, dont une éclairée par le haut.*

Planche 101. — La simplicité artificielle dans l'art rustique à la fin du XVIIIe siècle. — *Laiterie de la Reine au château et plan du Petit-Trianon, à Versailles.*

Planche 102. — Pavillons de proportions ravissantes (Restauration moderne). — *Folie d'Artois ou Château de Bagatelle (Bois de Boulogne, à Paris).*

Planche 103. — La construction des Théâtres à la fin du XVIIIe siècle. — *Théâtre de l'Odéon, à Paris.*

Planche 104. — Répétition de mêmes éléments décoratifs, et variété dans leur arrangement. — *Lambris, panneaux et cartouches.*

ÉPOQUE DU PREMIER EMPIRE (1804-1814)

Planche 105. — Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque du Premier Empire. Servitude imposée d'une expression déterminée par un styliste, en imitation des systèmes décoratifs de l'antiquité romaine.

Planche 106. — L'évocation antique désirée mais non exactement obtenue par le Style du Premier Empire. — *Salle de la Vénus de Milo au Louvre, à Paris.*

Planche 107. — Le style de l'Empire n'a pas tardé à être rococo, parce qu'il fut voulu, qu'il fut imposé et enseigné, et qu'il ne résulte pas d'un élan collectif d'inspiration, auquel le temps lentement fournit des caractères déterminés. — *Monuments privés.*

Planche 108. — L'absence d'idée et la froide monotonie d'invention. — *Monuments publics.*

Planche 109. — L'excès de détails dans le décor d'un plafond donne une sensation d'écrasement. — *Ancien palais des Tuileries, à Paris.*

Planche 110. — L'art romain — expression décadente — choisi de préférence à l'art grec par les stylistes de l'Empire; absence de simplicité et monotonie. — *Ensemble et détail de la décoration d'un Cabinet pour le roi d'Espagne.*

Documents d'après des monuments laissés sur le sol français par la conquête romaine.

Monuments découverts à Vaison.

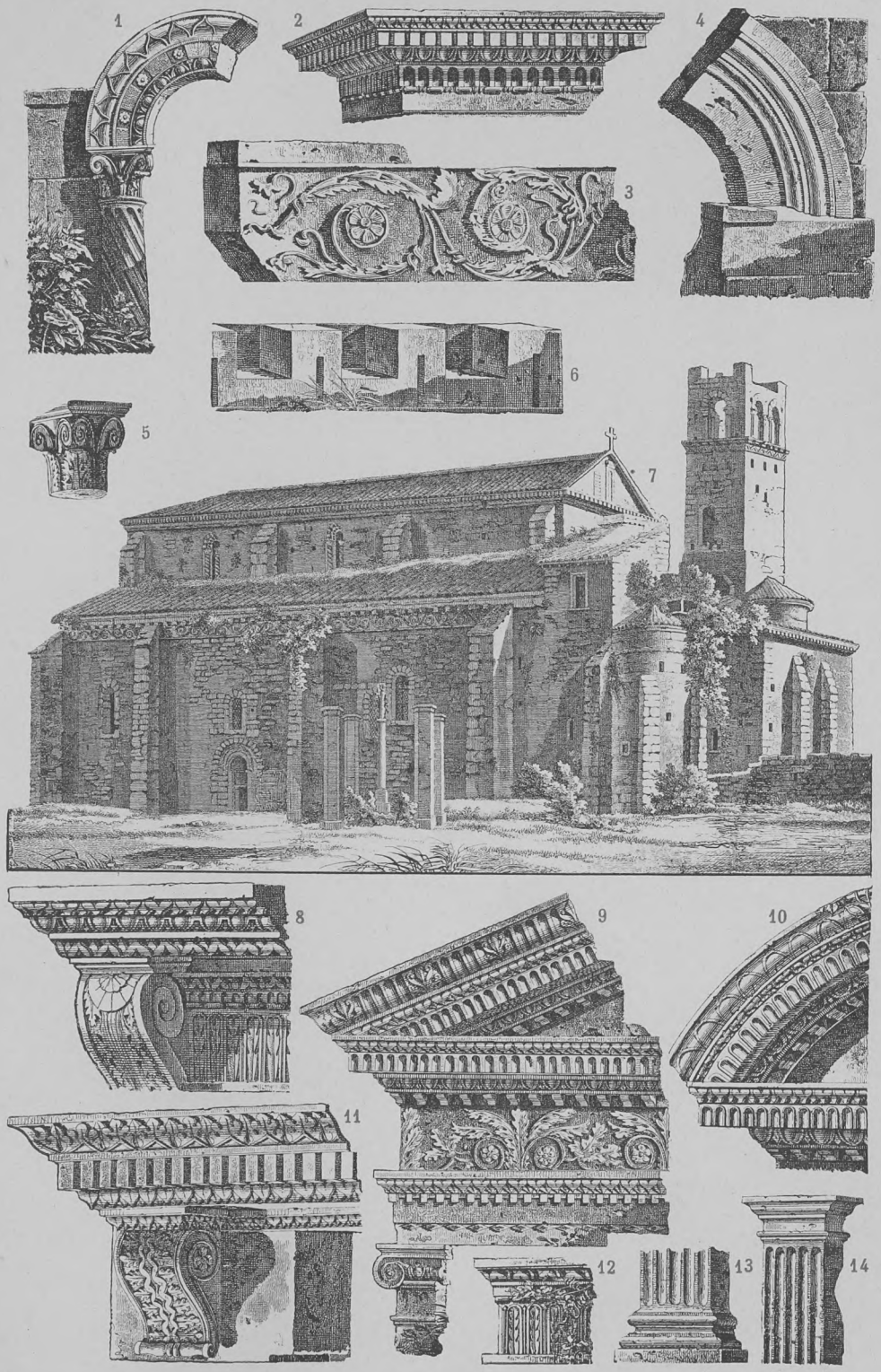
Notre première planche donne la reproduction de quelques documents (fig. 1, 2, 4 à 6), provenant d'un temple antique, découvert à Vaison (*Vasio*, au temps des Romains).

Les fragments (fig. 8 à 14) proviennent d'un tombeau antique et doivent être d'une date antérieure.

Vaison, dès la fin du premier siècle, fut un centre de prédication chrétienne, avec la venue de saint Crescent, disciple de saint Paul. Au xe siècle, la moitié de la ville formait comme une sorte de fief des évêques de Vaison.

La basilique (fig. 7) remonterait au IVe siècle selon une opinion générale : on remarquera cependant sur le bas côté représenté, une frise à larges rinceaux, qui semble provenir d'une civilisation antérieure (fig. 3).

Il est probable que cette construction fut longtemps inachevée, et porta par la suite le signe caractéristique de plusieurs époques.



89 Documents d'après des monuments laissés sur le sol français par la conquête romaine. L

Monument d'inspiration romaine.

Vues, plan et détails du tombeau de Saint-Remi.

Le monument dont cette planche donne la vue (fig. 13, et base fig. 14) et le détail se trouvait près de l'Arc de Triomphe de Saint-Remi (Bouches-du-Rhône).

C'était une tombe particulière, ainsi que l'indique cette inscription lue sur le bas de l'architecture d'une des façades :

SEX. M. IVLIEI. C. F. PARENTIBVS SVEIS,

c'est-à-dire : *Sextus et Marcus Julii curaverunt faciendum parentibus suis.*

On a lu autrement :

SEX. L. M. JVLIAE. I. C. F. PARENTIBVS. SVIS.

qu'on a interprété :

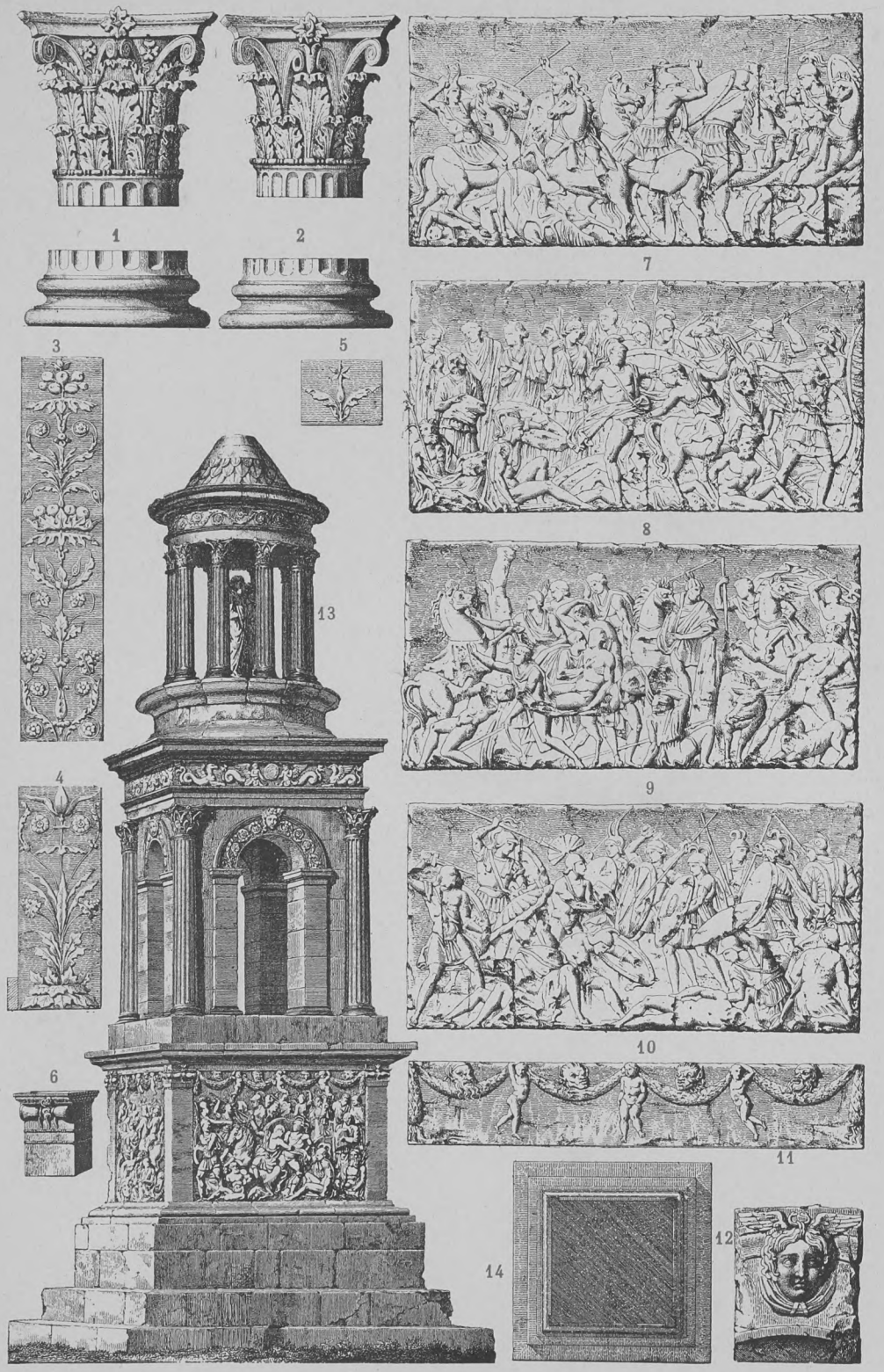
Sextus Lucius maritus Juliæ istud cenotaphium fecit parentibus suis.., ce qui semble plus exact.

La construction en était intéressante, au point de vue spécialement de l'imitation de l'architecture romaine. Le monument comportait trois étages d'une heureuse variété. Le soubassement se composait de deux parties pleines, l'une, lisse, offrant un socle à l'autre décorée de bas-reliefs et de pilastres. Le second étage était percé de quatre arcades ouvertes, avec entablement décoré de tritons sculptés dans la frise. Le troisième étage, plus léger, était formé d'une rotonde sous laquelle se tenait la statue des deux personnages à la mémoire de qui le monument était érigé.

On remarquera que l'entablement qui surmonte les arcs porte à faux et tombe à moitié des colonnes angulaires. Le toit ne devait pas se terminer par une plate-forme, mais par un motif pyramidal. On remarquera encore l'allègement très heureux du chapiteau des colonnes de la rotonde (fig. 1) sur celui du second étage (fig. 2), ce qui laisserait à entendre que ces colonnes du second étage ne furent placées qu'après coup; les bas-reliefs interprétaient quelques scènes de la mythologie antique (fig. 7 à 10), des combats qui n'avaient pour but que d'orner le monument, sans aucun rapport avec sa destination votive.

Chaque bas-relief était décoré de frises (fig. 3, 4 et 5), d'un goût très délicat : des guirlandes soutenues par des enfants, et portant en leur milieu des masques de faunes grimaçants (fig. 11).

La figure 6 se rapporte au chapiteau des pilastres du premier étage, et la figure 12, à la figure de Mercure qui décore l'archivolte des arcs du second étage.



88. Monument d'inspiration romaine. L

Documents caractéristiques de décoration d'ordre architectonique (VIIIe au Xe siècle).

Les documents que nous avons réunis dans cette planche forment comme une synthèse des caractères décoratifs de l'architecture romane.

Ornements délicats, sobres de détails, d'une pureté antique, relevant de l'art architectonique et de l'art calligraphique de style gallo-franc. Les colonnes supportaient généralement des arcades de plein cintre, simples, géminées, ternées ou quadruplées, ainsi qu'on le voit dans les manuscrits du IXe siècle (*Bible de Charles le Chauve* et *Bible de Saint-Denis*) (fig. 11, 20, 22, 26 et 28).

Ornements de la même époque, mais entortillés plus lourds, plus compliqués, et relevant essentiellement du style anglo-saxon (fig. 5, 14, 15, 17, 18 et 19).

Portions arquées de grandes arcades au décor somptueux, où des figures d'animaux se mêlent à l'ornement, ainsi qu'on le voit dans les conceptions architectoniques indiennes. L'exposition décorative en est puissante et grandiose, avec quelque part de bizarrerie (fig. 4 et 8).

Évêque grec, IXe siècle. — A remarquer le partage des colonnes et leurs cannelures; les chapiteaux qui sont de style byzantin interprété, sur le manuscrit auquel est emprunté ce document, par un enlumineur anglo-saxon. Le costume est curieux également, avec la *stola* antique qui descend jusqu'aux pieds, avec une double bande de pourpre, et la chasuble en sa forme primitive sans échancrure, permettant au saint personnage de porter le livre des Évangiles, sans que la main y mette à nu son contact profane (fig. 21).

Ornements du Xe siècle; de style anglo-saxon (fig. 6, 16 et 25).

Petits bas-reliefs (fig. 2, 9, 12 et 13).

Sous les n°s 1, 3, 7, 10, 14, 23, 24, 27, 29 à 33, nous avons reproduit divers documents décoratifs de la première époque romane.

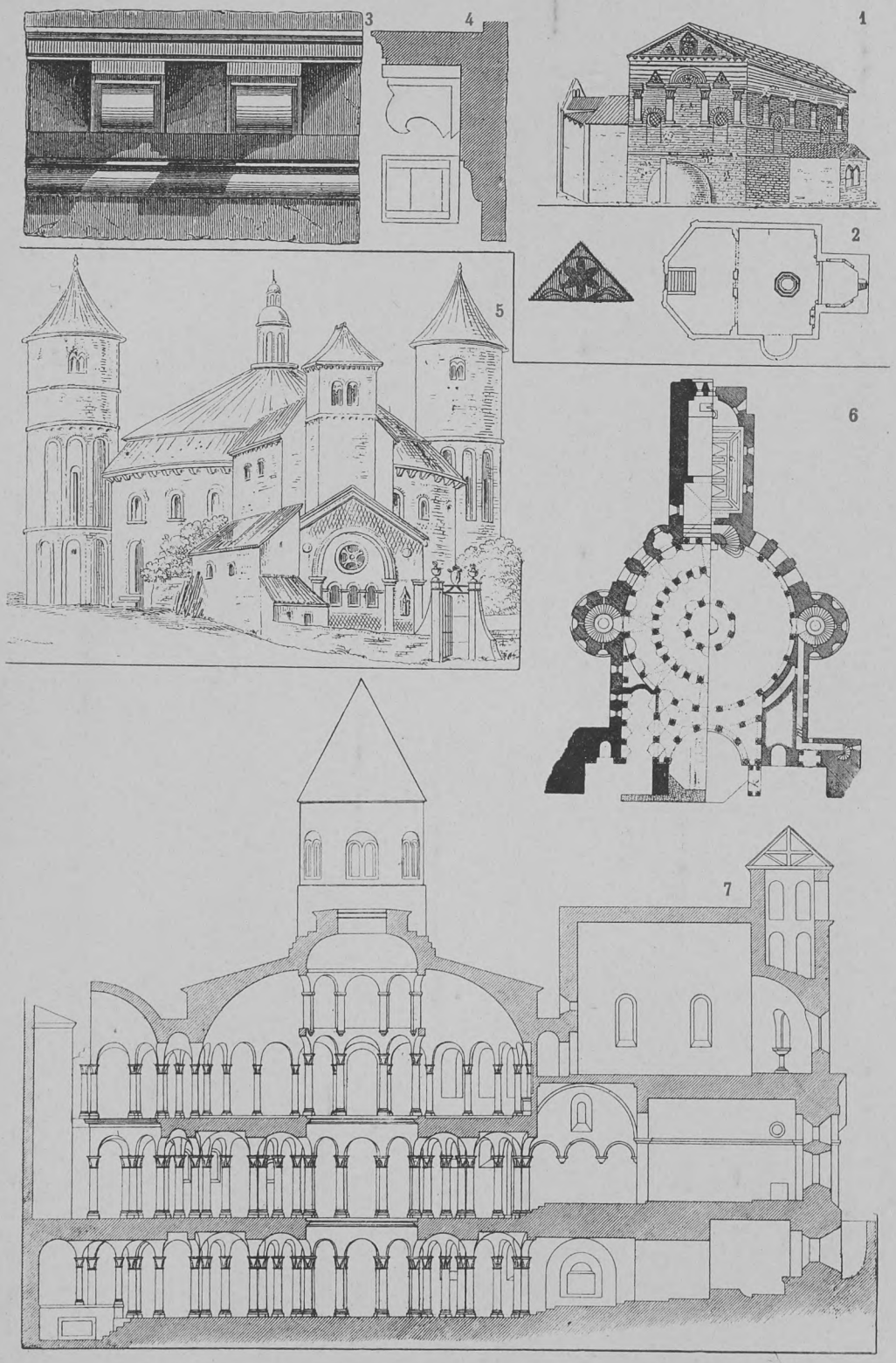
57. Caractères décoratifs d'ordre architectonique (VIIIe au Xe siècle). H

Spécimens de constructions servant de baptistères au VIIe et au IXe siècle.

Baptistère Saint-Jean à Poitiers. — Église Sainte-Bénigne à Dijon.

Le baptistère Saint-Jean, à Poitiers (vue et plan, fig. 1 et 2 — modillons, ensemble, fig. 3, coupe, fig. 4), est un des plus anciens spécimens de ce genre d'édifice que nous possédions ; il porte toutes les traces de l'architecture primitive, où les procédés romans étaient employés avec une certaine barbarie : il est construit de petites pierres et de briques de liaisons, de ciment et de cailloux de rivière pétris avec du mortier; les pilastres sont ornés de chapiteaux composites. Il est probable que cette construction remonte au VIIe siècle, en laissant au XIe siècle l'adjonction du porche polygonal du sud-ouest. Sa forme est celle d'un rectangle de 14 mètres de largeur sur 10 mètres de longueur, avec, sur la face nord-est, une abside de 5 mètres de saillie, à forme trapézoïdale à l'extérieur, et hexagonale irrégulièrement à l'intérieur. La piscine était placée au milieu ; elle a complètement disparu, ainsi d'ailleurs que les peintures qui décoraient tout l'édifice.

L'église Saint-Bénigne, de Dijon (vue, plan et coupe fig. 5, 6 et 7), est également précieuse pour les archéologues : construite au VIe siècle par saint Grégoire, puis restaurée au IXe siècle, elle fut agrandie au XIe siècle par l'abbé Guillaume, qui construisit derrière l'abside une sorte de temple circulaire à trois étages, une rotonde, dont il ne reste plus que la partie souterraine. L'œuvre de Guillaume avait été détruite d'ailleurs en 1272, par l'écroulement de la tour de pierre ; et l'on reconstruisit à la place une église, dont la première pierre fut posée le 7 février 1281 : le chœur, dont la voûte a de l'envolée, fut achevé en 1288, la nef en 1300, les tours datent des premières années du XIVe siècle.



34. Spécimens de constructions servant de baptistères au VIIe et au IXe siècle.

La voûte dans certains édifices romano-byzantins.

Église de Germiny-des-Prés.

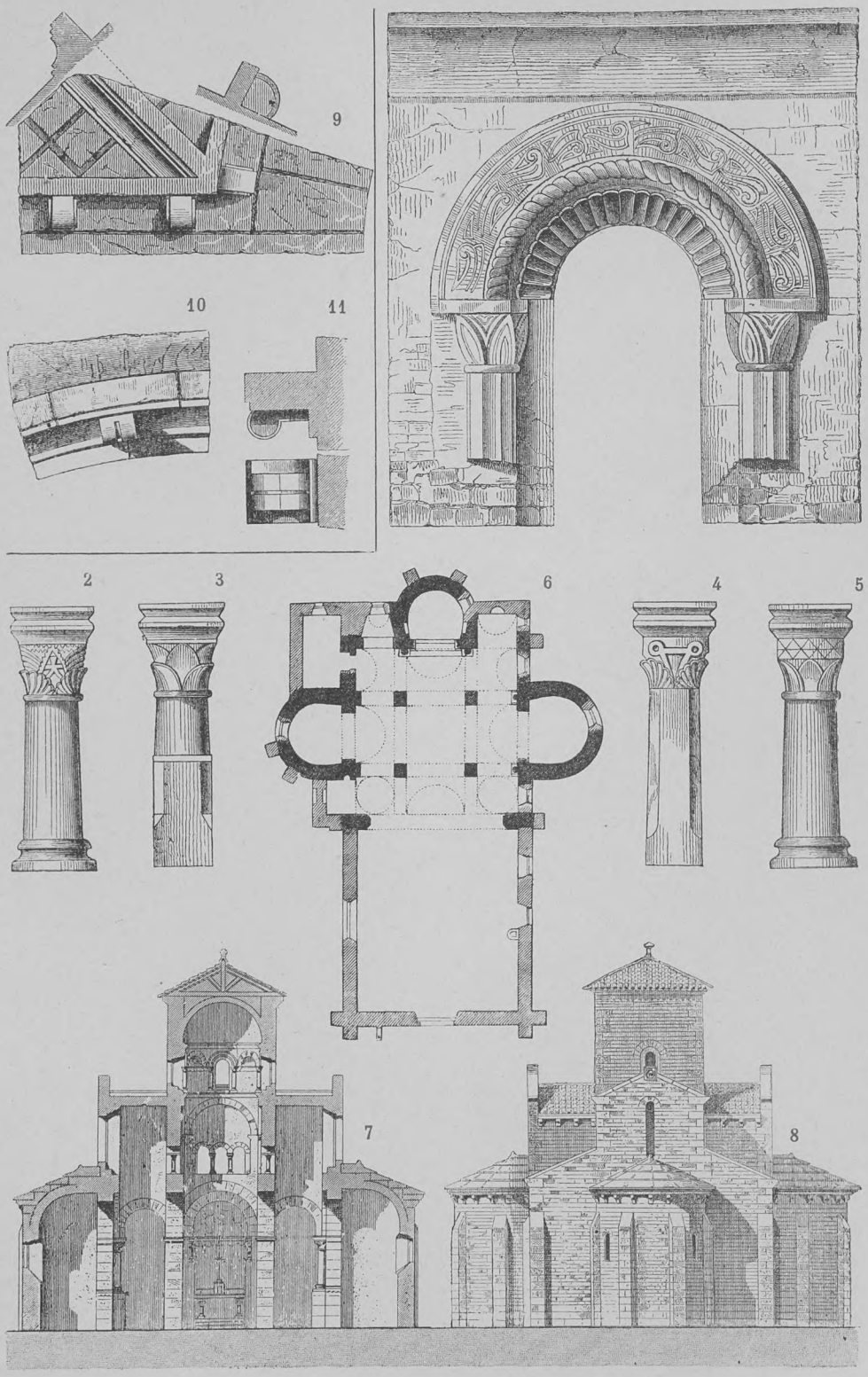
L'église de Germiny-des-Prés, dont nous donnons la coupe et l'abside (fig. 7 et 8), le plan (fig. 6) et plusieurs détails architectoniques, montre combien l'influence byzantine s'impose aux architecteurs de l'époque carlovingienne.

Sa forme carrée, se prêtant à une nef centrale, flanquée de quatre bas côtés égaux aboutissant à des absides, rappelle la forme des églises d'Orient : des voûtes, plus basses que la voûte centrale qui domine l'édifice, couvrent les bas côtés; des voûtes en quart de sphère coiffent les absides. Celle du fond est décorée de mosaïque sur fond or.

On remarquera surtout cette disposition de la nef centrale qui s'étage au-dessus des bas côtés : c'est un ressouvenir de l'architecture byzantine, on ne saurait trop le répéter.

L'église, d'ailleurs, date de l'an 806, ce qui justifie sa formule de construction et sa formule décorative, constatée dans les chapiteaux des colonnettes du clocher (fig. 2, 3, 4 et 5) et dans les pilastres, dans les stucs gravés qui ornent certaines poutres des cintres (fig. 1), et dans cette mosaïque de verres colorés, à fond d'or, où le buste du Christ semble planer au-dessus du cul-de-four de l'abside.

Les figures 9, 10 et 11 donnent les détails et plans d'une archivolte à Saint-Généroux.



33. La voûte dans certains édifices romano-byzantins. E

Influence byzantine dans la forme et le décor des chapiteaux de l'époque carolingienne.

Église Saint-Samson-sur-Rille. — Église Sainte-Croix, à Saint-Lô.

Nous avons reproduit dans cette planche de curieux documents sur les chapiteaux d'art carolingien, et l'influence de l'art byzantin au IXe siècle.

De l'église Saint-Samson-sur-Rille, fondée au VIIe siècle par saint Samson, évêque de Dol, et donnée par lui aux moines de Pentalle, il ne reste, depuis 1829, que le chœur, et l'arcade (fig. 1) qui le séparait de la nef. L'église avait été construite en 833 avec le produit d'un legs de l'abbé de Saint-Wandrille, Ansegise, continuant le souhait de saint Samson. Les chapiteaux (fig. 2 à 7) si variés et si purs de style, n'émanent nullement de l'art roman, mais bien de l'inspiration byzantine : on peut en comparer la formule décorative aux chapiteaux de Saint-Vital, de Ravenne.

L'église primitive Sainte-Croix, à Saint-Lô, dont il ne reste que des ruines, avait été construite à l'époque de Charlemagne, et était devenue, au XIIe siècle une dépendance d'un monastère d'Augustins.

Les chapiteaux qu'on possède encore aujourd'hui trahissent un art en enfance et une imagination fruste : l'un montre Dieu assis (fig. 14) accompagné d'un séraphin et d'un chérubin : une inscription qui règne autour des figures précise le sujet; dans les autres, nous trouvons saint Éloi (fig. 19) martelant une pièce d'orfèvrerie; les anges pesant les âmes à la porte du ciel (fig. 20); le diable précipitant les damnés dans le feu (fig. 21); saint Hubert avec ses attributs de chasse (fig. 22). D'autres ne portaient qu'un décor de fruits, de fleurs, et même de courbes géométriques. Les corbeaux (fig. 8 à 13 et 16 à 18) étaient d'une bizarrerie plus grande; tels étaient le cyclope, Atlas, le scarabée, le loup, etc., empruntés au paganisme.

La porte d'entrée (fig. 15) est fort intéressante : de chaque côté, deux colonnes supportent un plein cintre. Les architraves sont faits de trois encorbellements surmontés par deux serpents qui se nouent en haut et s'achèvent en bas par des têtes de démons; près de la place où se nouent les serpents, deux chiens aboient; plus haut encore, deux longues chaînes enroulées autour d'un démon vaincu, descendent, soutenues de chaque côté par un homme en robe. Le dessus de la porte présente un bas-relief où l'on voit saint Lô rendant la vue à une femme aveugle.

Influence byzantine dans la forme et le décor des chapiteaux de l'époque carolingienne.

Église Saint-Samson-sur-Rille. — Église Sainte-Croix, à Saint-Lô.

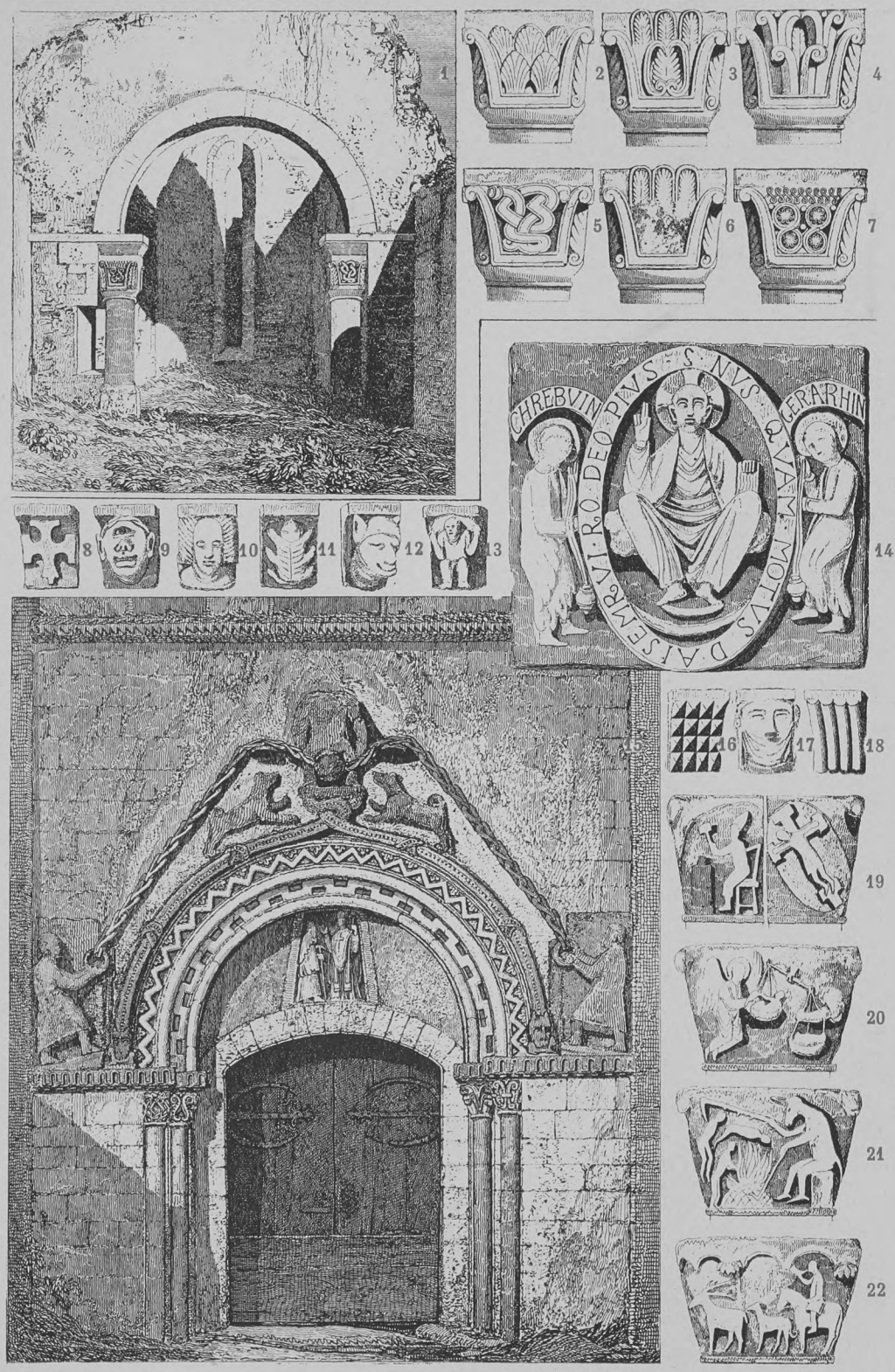
Nous avons reproduit dans cette planche de curieux documents sur les chapiteaux d'art carolingien, et l'influence de l'art byzantin au IXe siècle.

De l'église Saint-Samson-sur-Rille, bâtie au XIe siècle par saint Samson, évêque de Dol, et donnée par lui aux moines de Jumièges, il ne reste, depuis 1789, que le chœur, et l'arcade (fig. 1) qui le sépare de la nef. L'église avait été consacrée en 875 avec le produit d'un legs de l'abbé de Saint-Wandrille, Ansegise, contenant le squelet de saint Samson. Les chapiteaux (fig. 2 à 7) si purs de style, n'émanent nullement de l'art roman, mais bien de l'inspiration byzantine : on peut en comparer la formule décorative aux chapiteaux de Saint-Vital, de Ravenne.

L'église primitive Sainte-Croix, à Saint-Lô, dont il ne reste que des ruines, avait été construite à l'époque de Charlemagne, et était devenue, au XIe siècle une dépendance d'un monastère d'Augustins.

Les chapiteaux qu'on possède encore aujourd'hui trahissent un art en enfance et une imagination frustre : l'un montre Milon mais (fig. 14) accompagné d'un évêque et d'un abbaudin : une inscription qui règne autour des figures prouve le milieu ; dans les autres, nous trouvons saint Ital (fig. 19) manchant une pièce d'orfèvrerie ; Job assis pesant les âmes à la porte du ciel (fig. 20) ; le diable précipitant les damnés dans le feu (fig. 21) ; saint Hubert avec ses attributs de chasse (fig. 22). Il faut voir portraits qu'un décor de fruits, de fleurs, et autres de courbes géométriques. Les corbeaux (fig. 8 à 15 et 16 à 18) étaient d'une hiérarchie plus grande ; tels étaient le cyclope, Atlas, le scarabée, le loup, etc., empruntés au paganisme.

La porte d'entrée (fig. 15) est fort intéressante : de chaque côté, deux colonnes supportent un plein cintre. Les archivoltes sont faites de trois encorbellements surmontés par deux serpents qui se nouent en haut et s'enlèvent en bas par des gîtes de démons ; près de la place où-ils noient les serpents, deux chiens aboient ; plus haut encore, deux longues chaînes enroulées autour d'un démon vaincu, descendent, soutenues de chaque côté par un homme en robe. Le dessus de la porte présente un bas-relief où l'on voit saint Ló rendant la vue à une femme aveugle.



9. Influence byzantine dans la forme et le décor des chapiteaux de l'époque carolingienne.

Documents caractéristiques de décoration au xie siècle.

Précieux chapiteau du xie siècle, provenant de l'ancienne église de l'abbaye de Saint-Lucien, située aux environs de Beauvais (fig. 6).

Beaux ornements formant le fond de grandes initiales fleuronnées (vie siècle). L'enlumineur s'est certainement inspiré des émaux de cette époque; on pourrait aisément y relever une influence de décor oriental (fig. 2, 8, 15, 18).

Fragments de grands portiques d'architecture, dont on encadrait au xie siècle les canons de l'Église. Ceux que donne notre planche sont d'une extraordinaire magnificence, et appartiennent bien au style anglo-saxon : des animaux fantastiques s'enroulent dans l'ornement. Mais il y a loin cependant, il faut le remarquer, de cette sorte d'architecture idéale, à l'architecture réalisée de cette époque (fig. 9 et 17).

L'arcade de l'église de Lusignan a ceci de particulier, qu'elle présente une triple rangée de briques revêtues de mastic coloré, qui forment la décoration du voussoir intérieur de l'arcade : signe bien caractéristique dans les monuments romans (fig. 1).

Documents où l'influence byzantine se manifeste. Ce sont des archivoltes provenant des abbayes de Civray, de Charrouse et d'autres édifices du Poitou. On y remarquera les bandeaux plats, et les ornements soit de figures de bas-reliefs, soit de plaquages de moulures, feuillages, entrelacs et monstres, rinceaux et enroulements gracieux souvent, et semblant empruntés aux broderies des étoffes d'Orient (fig. 3, 4, 5, 7, 10 à 14 et 16).

58. Documents caractéristiques de décoration pendant l'époque romane du XIe siècle. H

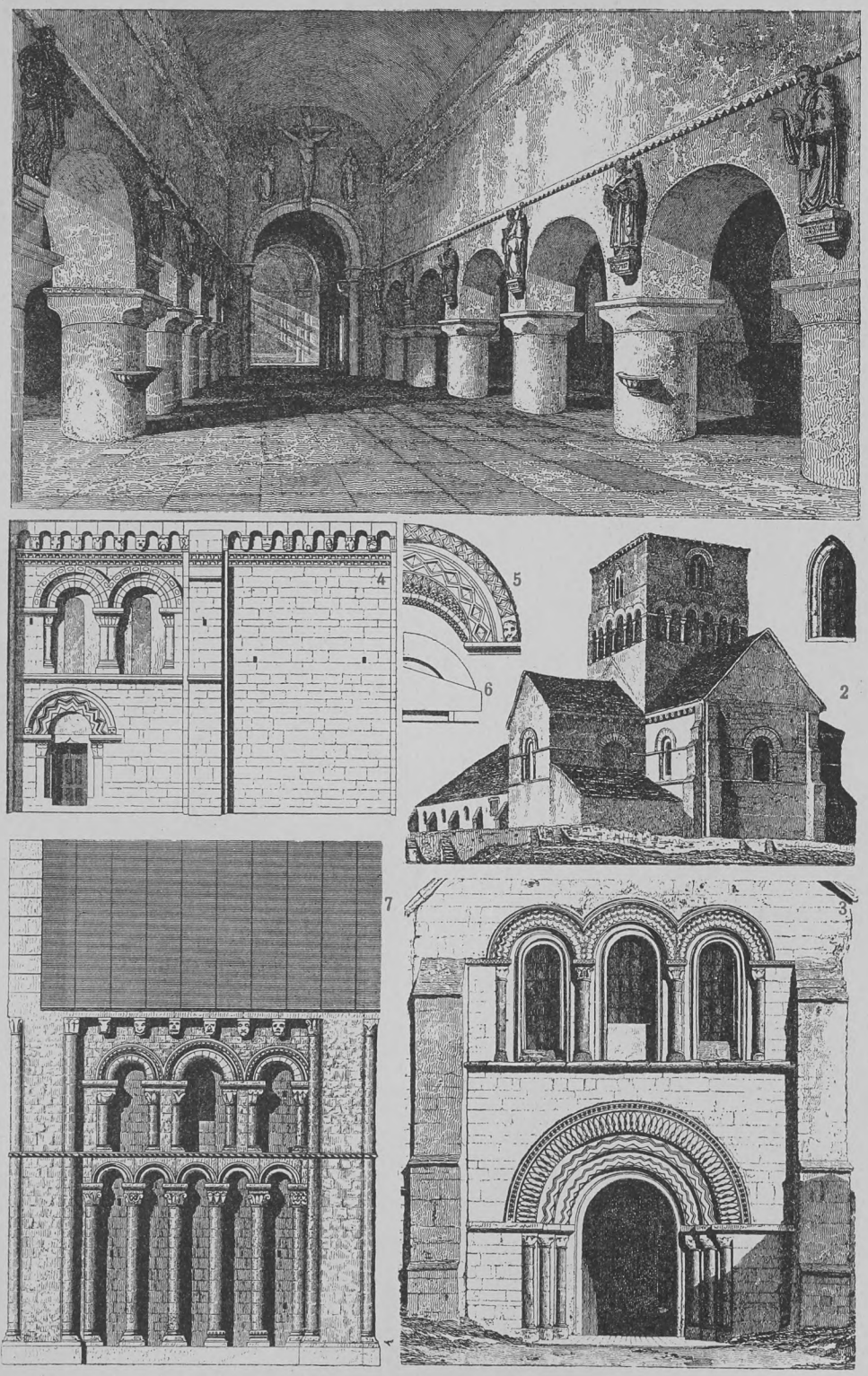
Agencement des colonnes, colonnettes, piliers et contreforts dans l'architecture romane du XIe siècle. — (École de Normandie.)

Église de Livry. — Église de Fontaine-Henri. — Église de Biéville.

L'église de Livry (Eure) date probablement du XIe siècle, et non pas, ainsi que l'ont prétendu certains archéologues, du IXe siècle. Elle affecte la forme d'une croix (fig. 2), et est surmontée d'une tourelle carrée. Son portail est simple et harmonieux ; il est dominé par trois fenêtres accolées, unies par des colonnes dont les chapiteaux sont ornés de feuilles d'acanthe sculptées délicatement, et contournées en volutes sur les angles. Les cintres présentent un décor de bâtons rompus accouplés pour former des losanges (fig. 3).

L'intérieur, aux masses trapues, donne une étrange sensation de robustesse (fig. 1). La nef est coupée en trois parties d'inégale largeur, par une double rangée d'arches nues et de lourds piliers, sans soubassements et à chapiteaux unis; ces piliers ne sont que des pieds-droits, dont le diamètre est égal aux deux tiers de la hauteur. Au-dessus des arches, court un cordon de têtes de clou, formule décorative assez rare dans les monuments de Normandie.

Les autres dessins de notre planche sont consacrés à l'église de Fontaine-Henri, dans le Calvados (on y remarquera le contrefort central flanqué de colonnettes rondes) (fig. 7), et à l'église de Biéville (Calvados), dont les modillons sont d'expression étrange, les colonnes élégantes, et les contreforts également bordés de colonnettes (fig. 4). Les figures 5 et 6 donnent des détails du ceintre de la petite porte.



24. Agencement des colonnes, colonnettes, piliers et contreforts dans l'architecture romane du XIe siècle. — (École de Normandie.) C

Deuxième expression du Style roman.

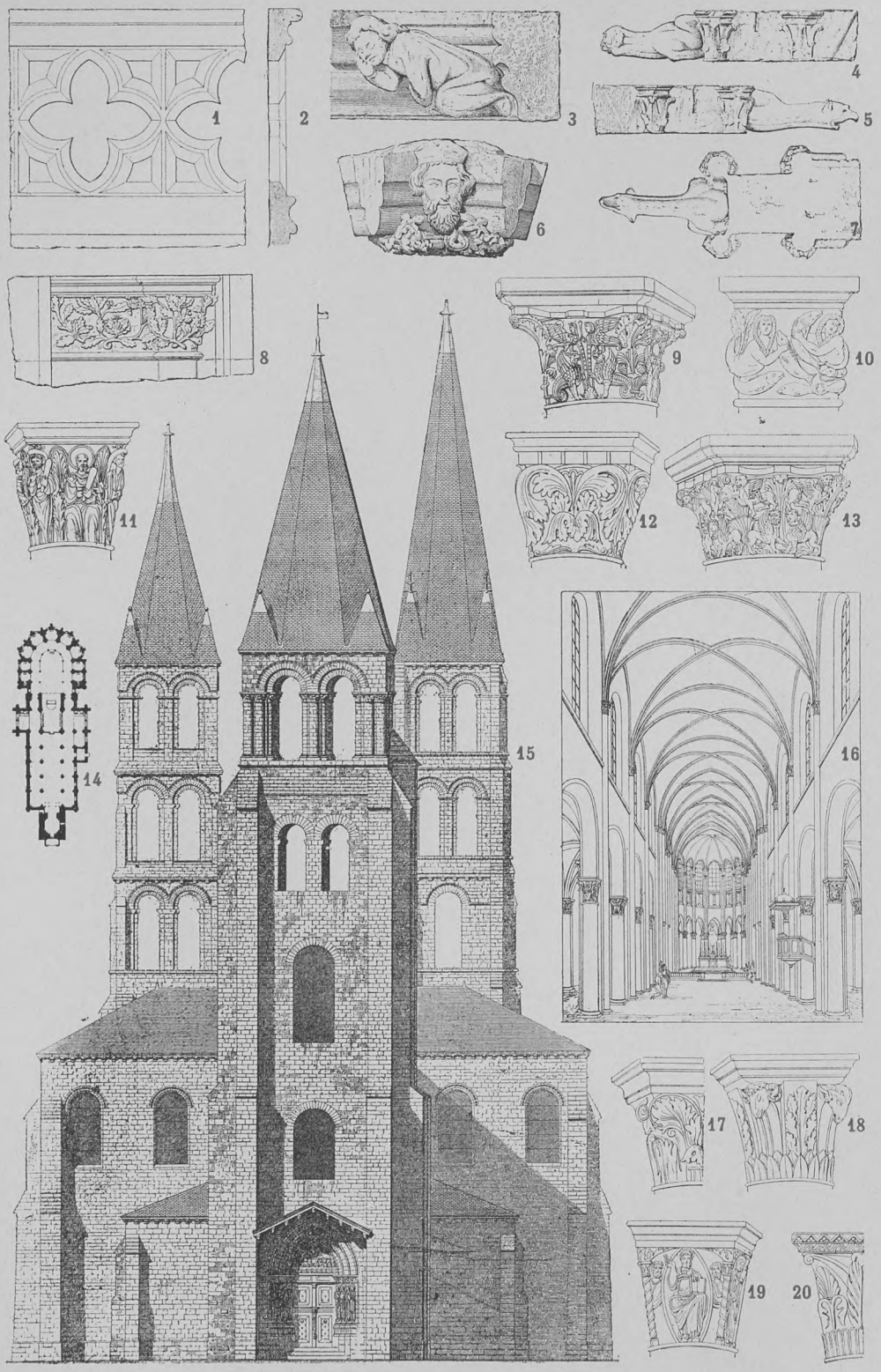
Église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

On considère généralement que l'église de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés (fig. 14, plan, et fig. 15, façade restituée), fut fondée, dès le commencement du XIe siècle, par l'abbé Morard, qui gouverna cette abbaye de 990 à 1014. Une épitaphe, qui n'était pas encore effacée à la fin du XVIe siècle, disait en effet :

« MORARDUS, BONÆ MEMORIÆ, ABBAS, QUI ISTAM ECCLESIAM A PAGANIS TER INCENSAM EVERTENS, A FUNDAMENTIS NOVAM REÆDICAVIT, TURRIM QUOQUE CUM SIGNO MULTAQUE ALIA IBI. » (Morard, de bonne mémoire, abbé, qui, après avoir mis à bas l'église ancienne, trois fois incendiée (par les Normands), a rebâti la nouvelle, depuis les fondements jusqu'à la tour avec sa cloche, et beaucoup d'autres choses dans le même lieu.)

Mais, si le gros œuvre de l'architecture est bien du commencement du XIe siècle, on doit admettre que la décoration de l'édifice est postérieure d'un demi-siècle, au moins. Les chapiteaux des colonnes qui entourent le chœur ont une pureté d'exécution et une grandeur d'impression, qui marque un art plus avancé. Le décor en est fait de personnages historiés, de feuillages divers d'un agencement éminemment gracieux, d'arceaux aux formes précises, d'animaux fantastiques dont l'invention bizarre tranche sur la ligne régulière d'animaux réels. Et toujours ce décor affecte une grande noblesse de ligne, et une symétrie dont la recherche n'a rien de monotone, de sec ni de disgracieux (fig. 9 à 13 et 17 à 20). Les arcades qui entourent la nef principale (fig. 16) sont d'une courbe pure, en plein cintre allongé; la grande voûte, qu'éclairent les fenêtres latérales, a de la légèreté.

Nous croyons cependant que la balustrade supérieure, les gargouilles et quelques autres détails, dont notre planche donne des exemples (fig. 1, 2, 8, 4, 5, 7, 3 et 6), n'ont été exécutées que vers le milieu du XIIe siècle; les formes des arcs et l'expression synthétique des figures nous en fournissent la preuve.



18. Deuxième expression du style roman. C

Élément de Style roman très pur, à expression s'éloignant de la tradition byzantine. Caractères spéciaux d'une sorte d'imagerie sculptée sur les murs.

Église abbatiale Saint-Georges, à Boscherville.

L'église abbatiale de Saint-Georges à Boscherville, située à 12 kilomètres au-dessous de Rouen, est un des plus beaux monuments de style roman : elle date de la fin du XIe siècle. Notre planche en donne, avec une vue perspective, de nombreux détails précieux pour l'histoire de l'art.

Une grande unité de style règne dans l'ensemble de l'œuvre (fig. 22) ; sa longueur est de 66 m. 90, sa largeur de 19 m. 49; sa hauteur de voûte de 19 m. 60. Les fenêtres cintrées sont percées entre des contreforts, ornés de colonnes d'angles, sous une corniche saillante, que portent des modillons à têtes d'hommes grimaçants et d'animaux (fig. 1 à 6).

La façade principale est décorée d'un portail remarquable de simplicité et d'élégance; portail à quatre rangs des voussures, décorées d'ornements géométriques, et portant sur six colonnes engagées à chapiteaux historiés (fig. 30).

L'intérieur présente des caractères non moins manifestes de pureté dans le style : trois nefs dont la principale communique avec les collatéraux par huit arcades de plein cintre. Les piliers carrés sont flanqués de quatre colonnettes, dont l'une monte jusqu'à la grande voûte.

La galerie du pourtour est ouverte sur des cintres que portent des colonnettes servant de cadre aux ouvertures. On remarquera surtout les chapiteaux, d'une extrême variété de décor, tout en conservant la forme cubique des chapiteaux byzantins (fig. 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21). Ce qui les singularise, c'est la partie cylindrique qui les relie au faîte de la colonne, ainsi que les godrons, et ornements peints dont on égaya leur surface. Les plus simples occupent la partie occidentale; les plus riches, les plus compliqués sont placés près du chœur.

Sur la pierre des murs, plusieurs bas-reliefs ont été taillés, racontant les épisodes de la vie du saint, et il est probable que ces bas-reliefs (fig. 7, 15, 24, 25 et 26) étaient revêtus de polychromie.

Le chapiteau, dont la figure 8 donne le développement, était un chapiteau double de colonnes accouplées. Il nous fait connaître quels instruments de musique étaient alors en usage, et nous révèle leur forme décorative. A gauche, le premier est la *viole* : ses proportions sont peut-être réduites, mais on peut en conclure que, dès le XIIe siècle, la musique d'ensemble devait connaître le contre-point. L'instrument placé à côté est joué par deux personnes, et on en ignore le nom exact; l'homme assis pince les cordes d'une main, tandis que l'autre les étreint sur une sorte de clavier; la femme, qui chante, tourne une manivelle : c'est sans doute le premier principe de la *vielle*, et cela peut bien être la *rote*, mais une rote de dimensions inconnues; le quatrième personnage joue d'une flûte de Pan, qu'on appelait alors *chalemie* ou *frestel*. Le cinquième instrument était la *mandore* ou la *lyre d'amour*; le sixième, le *psaltérion*, le septième, le *dulcimer* ou *tympanon*; le psaltérion avait des cordes à boyaux, le tympanon des cordes en laiton, qu'on attaquait avec deux petits marteaux; le huitième est le *violon*, le neuvième, la *harpe*; le dixième le carillon ou *tintinnabulum*. On remarquera, entre la huitième et la neuvième figure, la *jongleresse*, qui, montée sur un *scabellum*, exécute quelque tour d'équilibre.

Les figures 13 et 14 reproduisent des retombés de voûtes du chœur ; la figure 23, un pilier du grand clocher, et les figures 27 et 28 des piliers de la salle capitulaire.

Élément de style roman très pur, à exception d'éléments de la tradition byzantine.
Caractères sociaux d'une zone d'immigrés soumis aux lois.

Église abbatiale Saint-Georges, à Boscherville.

L'église abbatiale de Saint-Georges à Boscherville, située à 12 kilomètres au-dessus de Rouen, est un des plus beaux monuments de style roman : elle date de la fin du XIe siècle. Notre planche en donne, avec une vue perspective, de nombreux détails précieux pour l'histoire de l'art.

Une grande nudité de style règne dans l'ensemble de l'œuvre (fig. 323) ; sa longueur est de 56 m. 20, sa largeur de 10 m. 40 ; sa hauteur de voûte de 10 m. 60. Les fenêtres étroites sont percées entre des contreforts, ornés de colonnes d'angles, sous une corniche saillante, que portent des modillons à têtes d'hommes grimaces et d'animaux (fig. 1 à 6).

La baie principale est décorée d'un portail remarquable de simplicité et d'élégance, percé à quatre rangs des voussures, décorées d'entrelacs géométriques et portant sur six colonnes engagées à chapiteaux historiés (fig. 33).

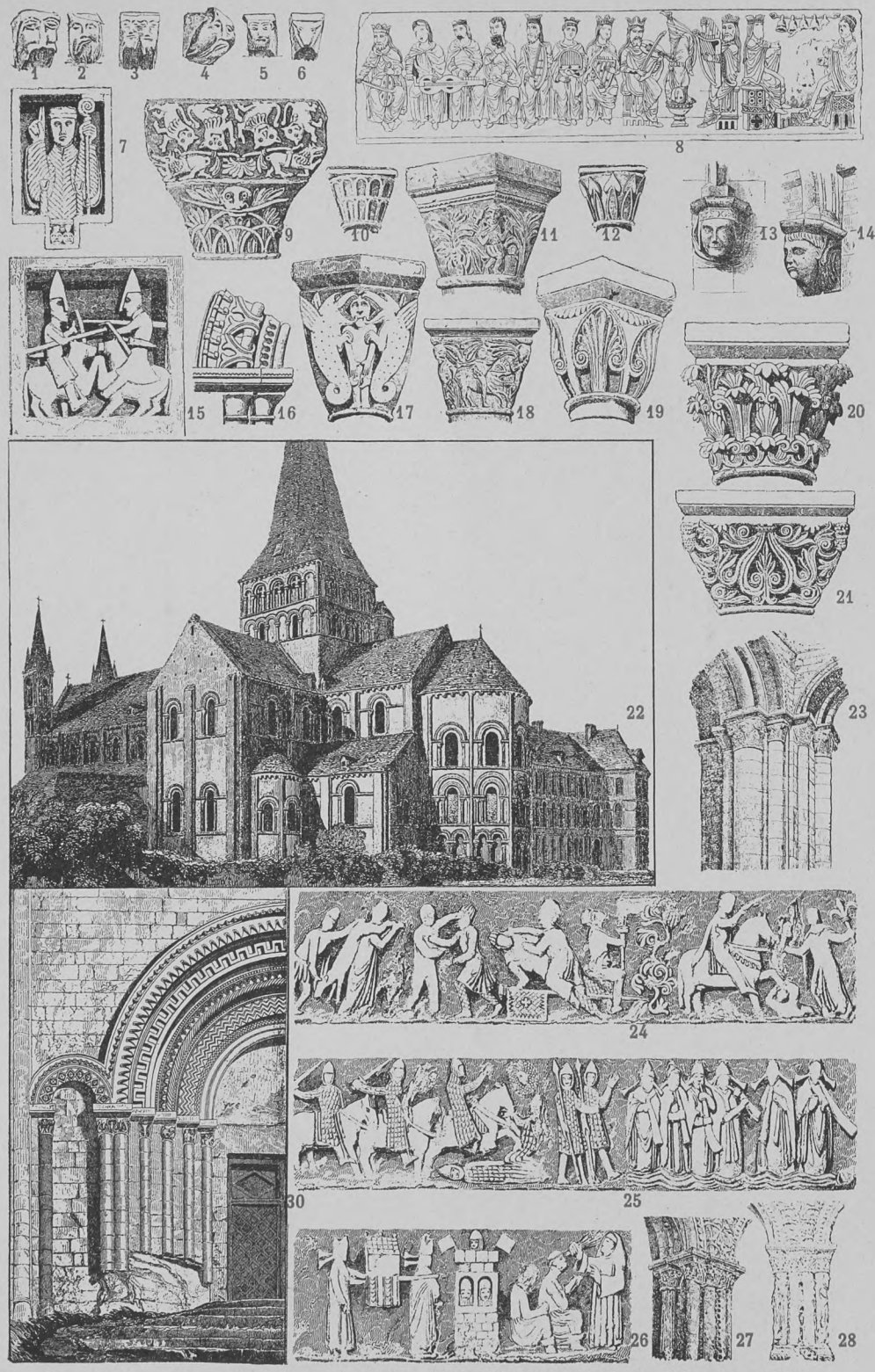
L'intérieur présente des caractères non moins remarquables de jeunesse dans la vie : très clair dans la principale communication avec les collatéraux par deux arcades de plein cintre. Les piliers carrés sont flanqués de quatre colonnettes, dont l'une monte jusqu'à la grande voûte.

La galerie du pourtour est ouverte sur des étaies qui portent des colonnettes servant de cadre aux ouvertures. On remarquera surtout les chapiteaux, d'une extrême variété de décor, tout en conservant la forme cubique des chapiteaux byzantins (fig. 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21). Ce qui les singularise, c'est la partie cylindrique, qui les relie au fût de la colonne, tandis que les volutes, et quelquefois toute la partie haute, sont en forme de parallélogramme. Les plus singulier restent la partie cylindrique, les plus riches. Les plus simples sont placés près du chœur.

Sur la pierre des murs, plusieurs hommes-maçons ont gravé leurs signes, rassemblant les éléments de la vie du saint, et il est probable que ces hommes-maçons étaient des artistes de polychromie.

Le chapiteau, dont la figure 6 donne le développement, est un chapiteau double de colonnes accouplées. Il nous fait connaître quels instruments du monde étaient alors en usage, et nous révèle leur forme décorative. A (coupe), 1 représente la vielle : son mouvement est peut-être rétrograde, mais on peut en compter une, deux, trois, et, en outre, le mouvement devant commencer le contre-point. L'instrument placé à côté est joué par deux personnes, et on en ignore le nom exact. Dans une de ces pièces les cordes d'une main, tandis que l'autre les étreint sur une sorte de clavier : le tambourin, qui résonne, tourne mais sans vielle : c'est sans doute le premier prédécesseur de la vielle, et cela peut bien être la vielle, mais sans rôle de diminutions incommodes : l'instrument représente une flûte de Pan, qu'on appelait alors chalumeau ou fifre. Le chapiteau inférieur était la musique ou la lyre d'amour : le sistrum, le psaltérion, le saqueb, le sonnette, le violoncelle ou fiddle ; le psaltérion avec des cordes à tension, le tympanon des cordes en laiton, qu'on attaquait avec deux petits marteaux ; le hautbois ou le violon, le tambourin, la harpe ; le violoncelle ou cornemuse, en remontant, entre la huitième et la troisième figure, la jongleresse, qui, tenant un sceptre, cherche quelque tour d'équilibre.

Les figures 15 et 14 représentent des [illegible] de vitraux, du chœur : la figure 35, un pilier du grand clocher, et les figures 27 et 28 des piliers de la salle capitulaire.



19. Élément de style roman très pur, à expression s'éloignant de la tradition byzantine. c
Caractères spéciaux d'une sorte d'imagerie sculptée sur les murs.

Documents de Style roman à évocation byzantine voulue.
Mélange de la tradition romane et du système ogival, Style de transition.

Abbaye Saint-Austremoine à Issoire.
Église abbatiale à Cluny. — Cloître Saint-Vincent à Mâcon.

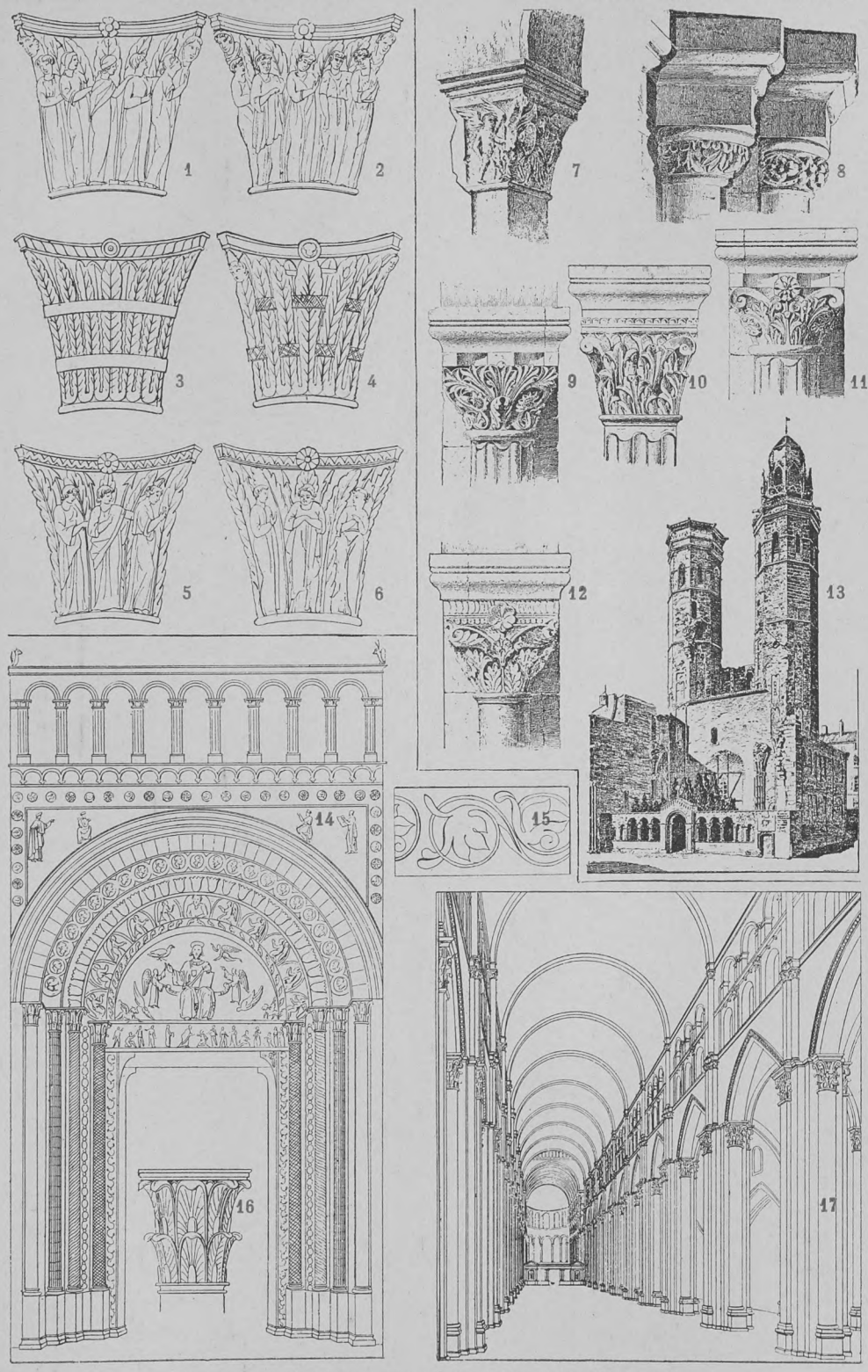
Nous donnons les reproductions (fig. 1 à 6) de curieux chapiteaux du XIe siècle, provenant de la nef de l'abbaye de Saint-Austremoine à Issoire (Auvergne). Leur composition est peu commune et il s'y révèle une influence byzantine singulièrement travestie. Ces chapiteaux étaient sculptés dans une pierre dure, pierre de Volvic, par conséquent de travail fruste. Les figures, très allongées, représentent les élus au paradis, ils sont vêtus de longues robes, se tiennent par la main, et forment une procession, au milieu de palmes (fig.1, 2, 5, 6). Deux des chapiteaux (fig. 3 et 4) ne portent que des feuilles de palmier placées côte à côte et retenues par des bandeaux. Ces deux chapiteaux semblent inspirés par ceux du temple égyptien d'Apollinopolis (Edfou) et de Karnac.

La porte intérieure de l'église abbatiale de Cluny (fig. 14) est un document précieux d'architecture romane, à influence byzantine. Le cintre, divisé en quatre bandeaux circulaires, dont trois ornés de sculpture, est porté par huit colonnes dont deux unies, et six à décors variés. Leurs chapiteaux (fig. 16) sont ornés et séparés par des bandes d'arabesques. Les bandeaux portent l'un, vingt-cinq médaillons à tête, le second des fleurs, le troisième des anges agenouillés. Dans le fronton circulaire, suivant la tradition de l'époque, apparaît l'image de Jésus, entouré des quatre animaux de l'Apocalypse; au-dessous de lui un bandeau, qui occupe toute la largeur de la porte, était rempli par des figures, dont des mutilations empêchent de connaître l'objet.

Au-dessus du portail, il y avait une galerie à jour, faite de neuf arcades cintrées, que portaient des pilastres cannelés. Sous cette galerie se trouve un attique fait d'un bandeau à rosaces; les angles sont occupés par des figures en bas-relief.

On remarquera, dans la vue intérieure de l'église abbatiale de Cluny (fig. 17), relevée en 1088, et achevée en 1112, que les arcades inférieures sont en ogive, tandis que la voûte et les arcades de la galerie sont en plein cintre et d'architecture lombarde : c'est le passage du style roman au style ogival, et cela par une œuvre qui présentait un grand caractère de noblesse.

La vue perspective et les curieux chapiteaux de Saint-Vincent de Mâcon sont représentés par les figures 7 à 13.



1. Documents de style roman à évocation byzantine voulue. A
Mélange de la tradition romane et du système ogival, style de transition.

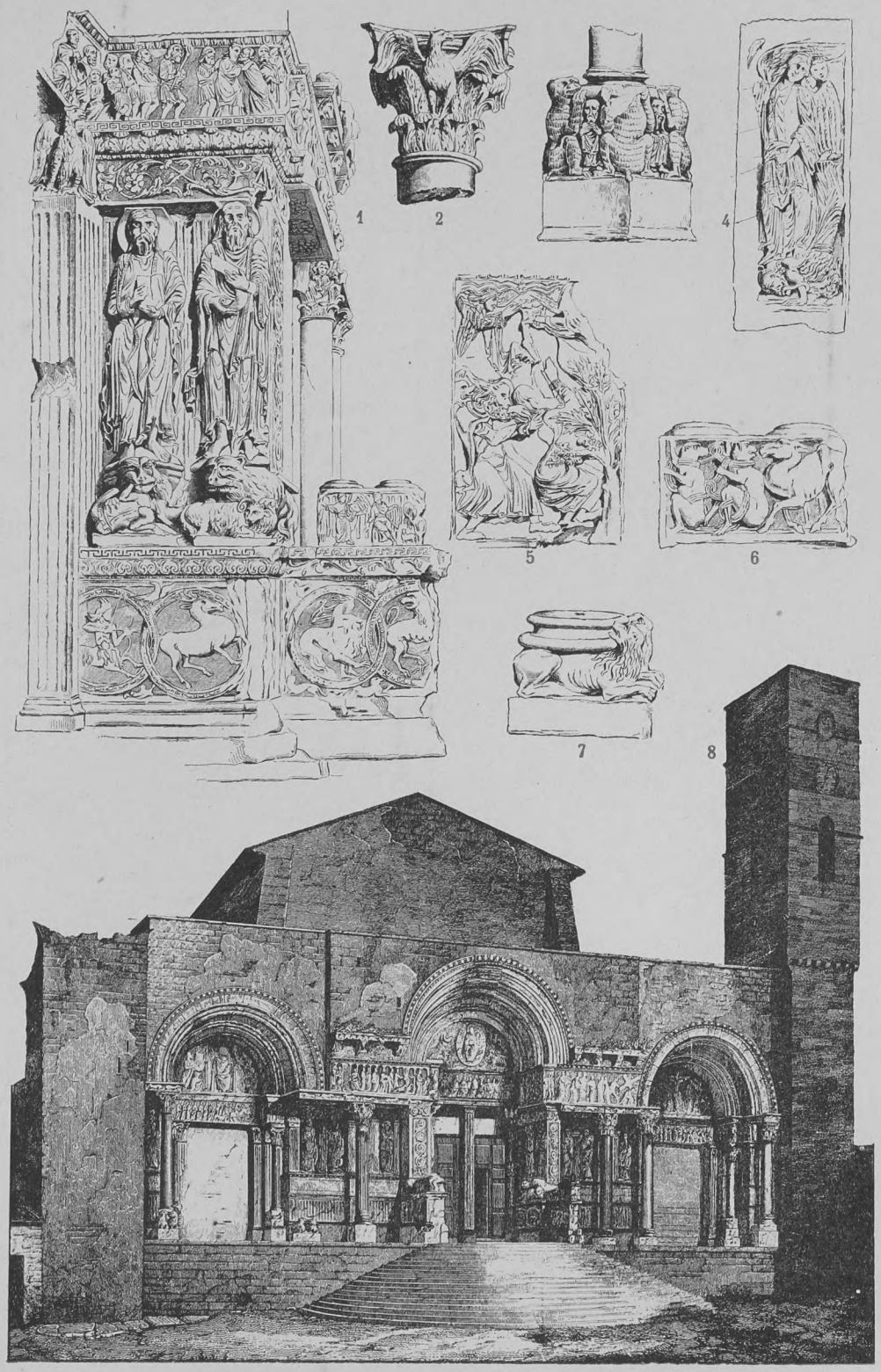
Décor multiple sur la façade des églises : les figurations chrétiennes mêlées à des souvenirs païens.

Église à Saint-Gilles.

La petite ville de Saint-Gilles, dans le Gard, a un passé lointain. Certains auteurs ont voulu y voir l'*Anatalia*, de Pline, ou l'*Héraclea*, de l'itinéraire d'Antonin. Ce qui est certain, c'est que les rois goths y résidèrent, et qu'on la désigna sous le nom de *Palatium Gothorum*. L'importance de la ville explique peut-être l'importance de l'église romano-byzantine, qui y fut construite au XIIe siècle : ce qu'il en reste nous permet de juger de quelle splendeur elle devait être revêtue. La base en est large et laisse supposer que la hauteur de l'édifice devait être peu commune. Une inscription assigne pour le commencement de la construction la date de 1116. Le portail (fig. 8) est chargé d'un décor multiple, destiné à dissimuler la lourdeur des masses architecturales. On y voit trois archivoltes au cintre allongé, bordé d'oves et de divers filets saillants ou rentrants. L'imposte est décoré de chiens et d'autres animaux. Les colonnes, cannelées, portent sur des lions (fig. 3 et 7); les chapiteaux présentent un décor varié de monstres, d'animaux ailés, d'aigles (fig. 2) et de végétaux curieusement stylisés.

Sur la façade, on a multiplié les sculptures; sous l'arcade centrale, une image de Dieu, entouré des attributs des quatre évangélistes ; sous l'arcade de droite, Jésus est encore entouré de figures agenouillées et d'anges envolés ; sous l'arcade de gauche, la Vierge assise, tenant l'enfant sur ses genoux, et de chaque côté les mages en adoration. Sur les frises : portail de gauche, l'entrée à Jérusalem; portail de droite, Madeleine chez Jaïre, lavant les pieds de Jésus ; sur le portail principal, et les parties avancées, à gauche la trahison de Judas; au milieu, Jésus condamné ; à droite, Jésus portant sa croix. Ces sculptures sont frustes, mais l'expression en est assez vive, assez vivante.

Dans l'entre-colonnement, de grandes statues (fig. 1) représentent les évangélistes et les prophètes (fig. 1) : dans le bas, les parties non cannelées ont été réservées à des médaillons, dans lesquels par un souvenir d'antiquité, le sculpteur montre des centaures poursuivant des cerfs, des lions, à coups de flèches. On y remarque aussi quelques épisodes bibliques, une Tentation qui est d'une délicieuse vision, des anges foulant aux pieds des damnés (fig. 4 et 5) et des animaux bizarres.



20. Décor multiple sur la façade des églises; les figurations chrétiennes mêlées à des souvenirs païens.

Exemple d'ogives introduites dans un monument de plein cintre.

Église Saint-Pierre, à Montmartre.

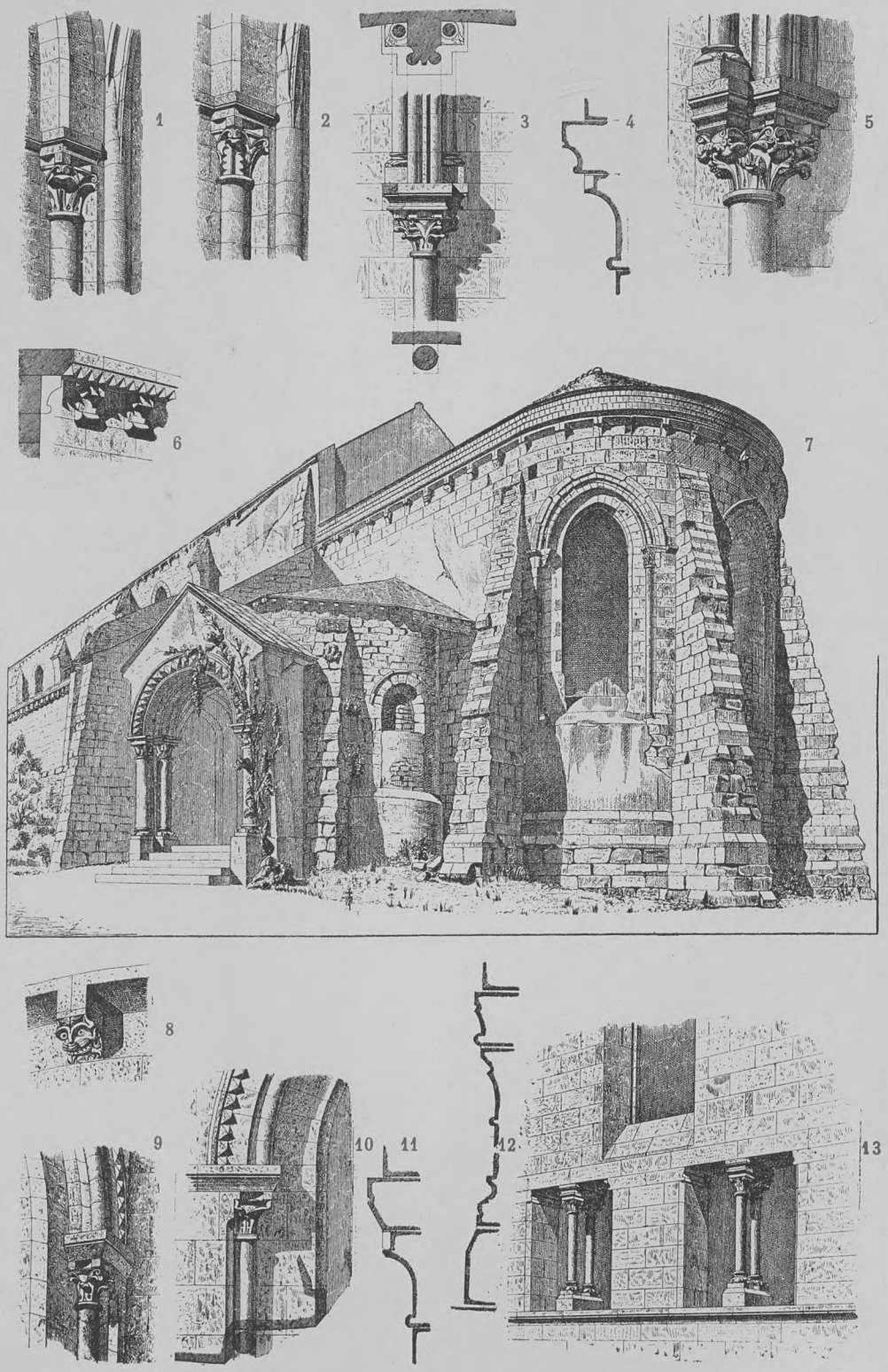
L'Église Saint-Pierre, de Montmartre (fig. 7), qui fut désaffectée en 1897, et dont l'existence fut menacée, est un des plus curieux monuments du XIIe siècle, et son architecture apparaît avec une séduction que présentent bien peu d'œuvres de cette lointaine époque.

Elle fut bâtie, par la reine Adélaïde de Savoie, femme de Louis le Gros, en 1133, pour servir de chapelle à un couvent de Bénédictins, établi sur l'ancien terrain des religieux de Saint-Martin-des-Champs.

La dédicace aux saints martyrs en fut faite le 22 avril 1146, par le pape Étienne III, assisté de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, et de saint Bernard, abbé de Clairvaux.

On y remarquera que les fenêtres sont en ogive, tandis que les porches et d'autres fenêtres sont de plein cintre; ceci est très important quand on retient la date de sa construction, 1133. D'autre part, les fleurs qui ornent les chapiteaux, sont bien des fleurs de l'Ile-de-France, presque présentées à l'état de nature, sans l'effort traditionnel des stylisations précédentes.

Les corbeaux qui soutiennent la corniche des saillies sont des masques grimaçants, ou des têtes de monstres, démons et autres, très caractéristiques également pour l'époque. Enfin, les fenêtres géminées du triforium (fig. 12 et 13) sont d'une invention fort heureuse, avec leur double colonnette, qui partage la baie aux lignes droites. Tout d'ailleurs est intéressant dans cette relique de l'architecture romane, et notre planche permet d'étudier en détail, la nef et l'abside, les chapiteaux du porche (fig. 9, 10 et 11) et ceux de l'intérieur (fig. 1 à 5), ainsi que les corniches de la nef et celles de l'extérieur (fig. 6 et 8).



22. Exemple d'ogives introduites dans un monument de plein cintre. c

Exemple de restauration sortant du caractère général de l'édifice restauré.
L'effort de l'érudition mis en regard de l'effort créateur.

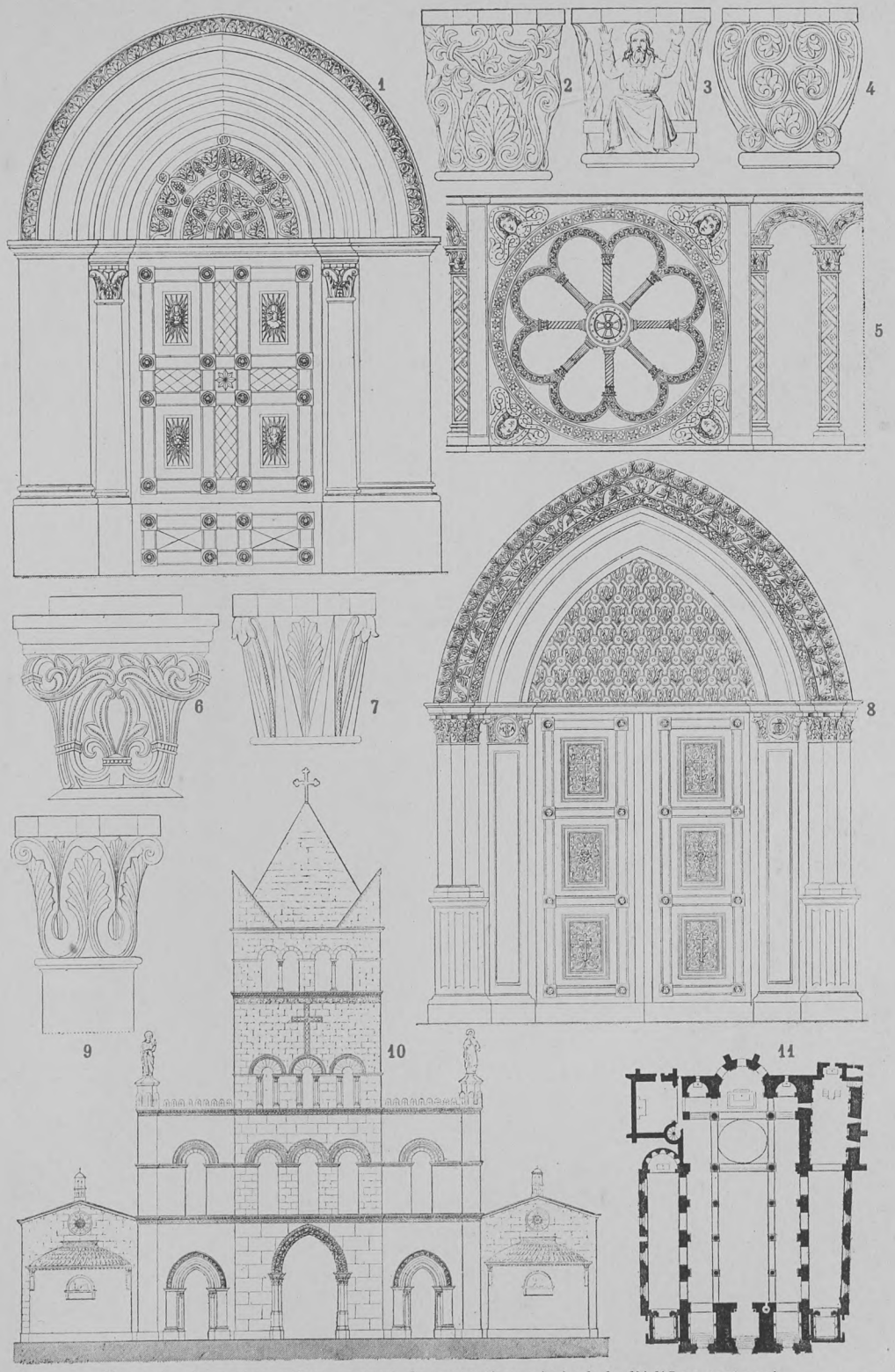
Église Saint-Martin-d'Ainay, à Lyon.

L'église dont notre planche donne la façade (fig. 10) est très ancienne et d'un caractère curieux, elle date du commencement du XIIe siècle. Elle est construite sur l'emplacement d'un temple païen élevé à Auguste : deux colonnes de ce temple, ayant chacune sept mètres de circonférence, ont même été coupées en deux et sont devenues les quatre colonnes qui supportent la voûte du chœur (fig. 11).

Mais entre l'époque du temple d'Auguste et la construction de l'église d'Ainay, le terrain qu'elle occupe a vu se succéder une suite d'édifices importants tour à tour saccagés et détruits : chapelle souterraine dédiée à sainte Blandine, martyre ; église élevée sur cette crypte, par saint Bandulphe, qui y avait créé un couvent ; église restaurée par l'évêque de Gênes, Salomé, né à Lyon, qui la place sous l'invocation de saint Martin. Détruite par les Vandales, puis réédifiée par saint Anselme, qui la dédia à saint Pierre ; enrichie par Brunehaut qui la rendit à l'invocation de saint Martin, etc., etc.

Enfin, c'est en 1108 que Jaucerand, évêque de Lyon, la fit restaurer et agrandir, sur les plans de l'archevêque Amblard. Les dessins qui complètent la planche ne sont que des restaurations qui furent apportées, il y a une soixantaine d'années, à l'édifice primitif, par un architecte lyonnais ; on remarquera combien ces restaurations, en dépit de la science déployée par l'architecte, sortent du caractère général de l'édifice : l'érudition si solide soit-elle, ne pourra jamais suppléer au premier art de l'intention créatrice.

La figure n° 1 donne la reproduction de la porte des bas-côtés ; celles nos 2, 3 et 4, des chapiteaux de la chapelle Saint-Martin ; celle n° 5, la table de communion ; celle n° 8, le détail de la porte principale ; et celles n° 6, 7 et 9, des chapiteaux du baptistère.



23. Exemple de restauration sortant du caractère général de l'édifice restauré. C
L'effort de l'érudition mis en regard de l'effort créateur.

Église romane à crypte.

Église de Saint-Aignan (Loir-et-Cher).

Nous reproduisons l'église romane de Saint-Aignan, parce qu'elle nous fournit l'occasion de quelques remarques sur les cryptes.

On sait que la plupart des grandes églises romanes étaient élevées sur des cryptes : ces chapelles souterraines étaient une tradition du christianisme latin, en souvenir des époques où le nouveau culte avait dû se cacher. La tradition se perdit : on fit des cryptes tant que régna l'architecture de plein cintre; on n'en fit plus quand l'ogive imposa son système, et on n'en connaît guère qui soient postérieures au XIIe siècle.

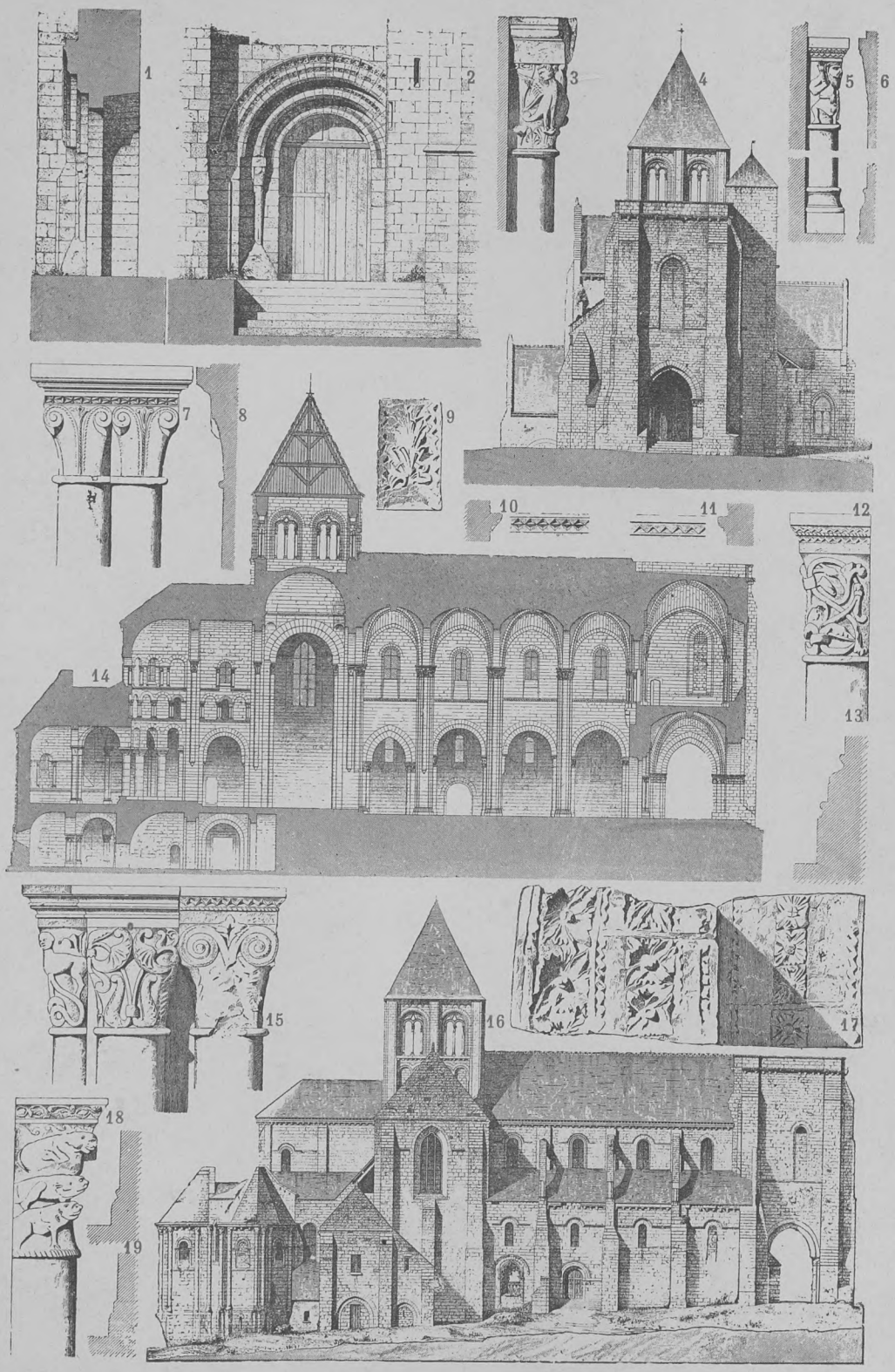
Ces cryptes étaient placées sous le chœur (fig. 14). Quand l'église était petite, la crypte avait la forme rectangulaire, sous une voûte, sans colonne. Quand l'église était de vastes proportions — c'est là le cas de l'église de Saint-Aignan — la crypte reposait sa voûte sur des colonnes cylindriques dressées sur deux ou quatre rangs.

Les chapiteaux de ces colonnes étaient sculptés (fig. 7 et 8), et présentaient les caractères définis du style roman.

Pour donner accès à ces chapelles souterraines, les architectes pratiquaient des escaliers dans les transepts, la nef, les collatéraux; souvent, il y en avait plusieurs.

On remarquera, dans l'église de Saint-Aignan, une introduction timide de l'ogive, particulièrement à l'arcade qui précède le transept (fig. 14).

Nous donnons, comme autres documents : Façade latérale, côté nord-est (fig. 1 et 2). — Chapiteaux de la haute nef (fig. 3 et 15). — Porche d'entrée (fig. 4). — Chapiteau du clocher (fig. 5 et 6). — Bandeaux et profils (fig. 10 et 11). Chapiteaux de la basse nef (fig. 12, 13, 18 et 19). — Détails des archivoltes de la porte nord-est (fig. 9 et 17). — Coupe (fig. 14) et façade latérale (fig. 16).



32. Église romane à crypte. D

Documents caractéristiques de décoration au XIIe siècle

Nous avons réuni dans cette planche quelques documents caractéristiques de décor au XIIe siècle.

— Fragment de pavé en mosaïque, qui décorait le chevet de l'église de l'abbaye de Saint-Denis, et n'y fut exécuté qu'au XIIe siècle. Cette mosaïque était faite de petits dés en verre et en émail, maintenus par une sorte de mastic. Les compartiments portaient des figures d'animaux hiératisés ou chimériques (fig. 3). Autre pavé en mosaïque (fig. 15).

— Ornements appartenant à ce qu'on pourrait appeler l'architecture des manuscrits. L'enlumineur, au XIe et au XIIe siècle, s'inspire de la tradition architectonique, pour construire l'élément principal de son décor ; puis, comme il n'a pas, ainsi que le tailleur de pierre, à lutter contre une matière résistante et contre des nécessités de solidité et d'équilibre, il brode autour du décor principal, d'autres décors secondaires, plus compliqués. Aussi n'est-ce pas dans l'œuvre des enlumineurs qu'il faut aller chercher des documents précis sur l'architecture romane (fig. 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 16, 18, 19 et 20).

— Deux lettres dans le goût saxon, extraites d'une bible manuscrite du XIIe siècle, décoration compliquée dont la lecture demande un effort (fig. 2 et 14).

— Curieuse figure qui nous fait connaître la forme des outils employés pour la construction, entre autres le fil à plomb et la truelle (fig. 1).

— Belle arcade encadrant le canon des *Évangiles*, d'Eusèbe, de Césarée. Rinceaux intéressants (fig. 10). Le cul-de-lampe (fig. 9) et la bordure (fig. 6) proviennent du même manuscrit. Le décor de ces deux pièces appartient bien au milieu du XIIe siècle.

— Plaque de métal émaillée. Le métal apparaît à nu, avec des rehauts de pointillé et de gravure, que l'émail appliqué avec réserve est destiné à mettre en valeur. Trois couleurs y sont employées : le bleu et le rouge pour le fond des quatre-feuilles, le vert pour les oiseaux et les rinceaux. La composition est certainement inspirée des étoffes brodées d'Orient, si l'on en juge par les rinceaux et les perroquets, les lions et les griffons qui sont bien d'expression orientale (fig. 17).

Développement d'un chapiteau roman de l'église d'Ursel (XIe siècle) (fig. 21).

59. Éléments caractéristiques de décoration au XIIe siècle. II

Documents caractéristiques de décoration et éléments de tradition architectonique au XIe siècle.

Église abbatiale de Saint-Denis.

Nous avons réuni dans cette planche différents documents sur l'église abbatiale de Saint-Denis; nous n'avons pas la place d'écrire ici une monographie du célèbre édifice de l'abbé Suger; mais les parties que nous reproduisons sont de nature à fixer l'esprit sur le style de l'édifice.

Élévation principale de l'édifice (fig. 17). Suger, quand il entreprit la reconstruction de Saint-Denis, se proposa de respecter l'église souterraine, qui restait de l'édifice construit par Pépin et Charlemagne. L'œuvre de l'abbé comporte le chœur ainsi que les tours et la plate-forme qui devaient servir à la défense : l'église, avec sa nef, ne fut achevée que sous Philippe le Bel, longtemps après la mort de Suger. La nouvelle église fut consacrée solennellement devant Louis le Jeune au mois de juin 1144.

Plan de l'église (fig. 7).

Arcade de la crypte. (On connaît toutes les vicissitudes que les tombeaux alignés dans la crypte eurent à subir au cours des siècles) (fig. 2, 4).

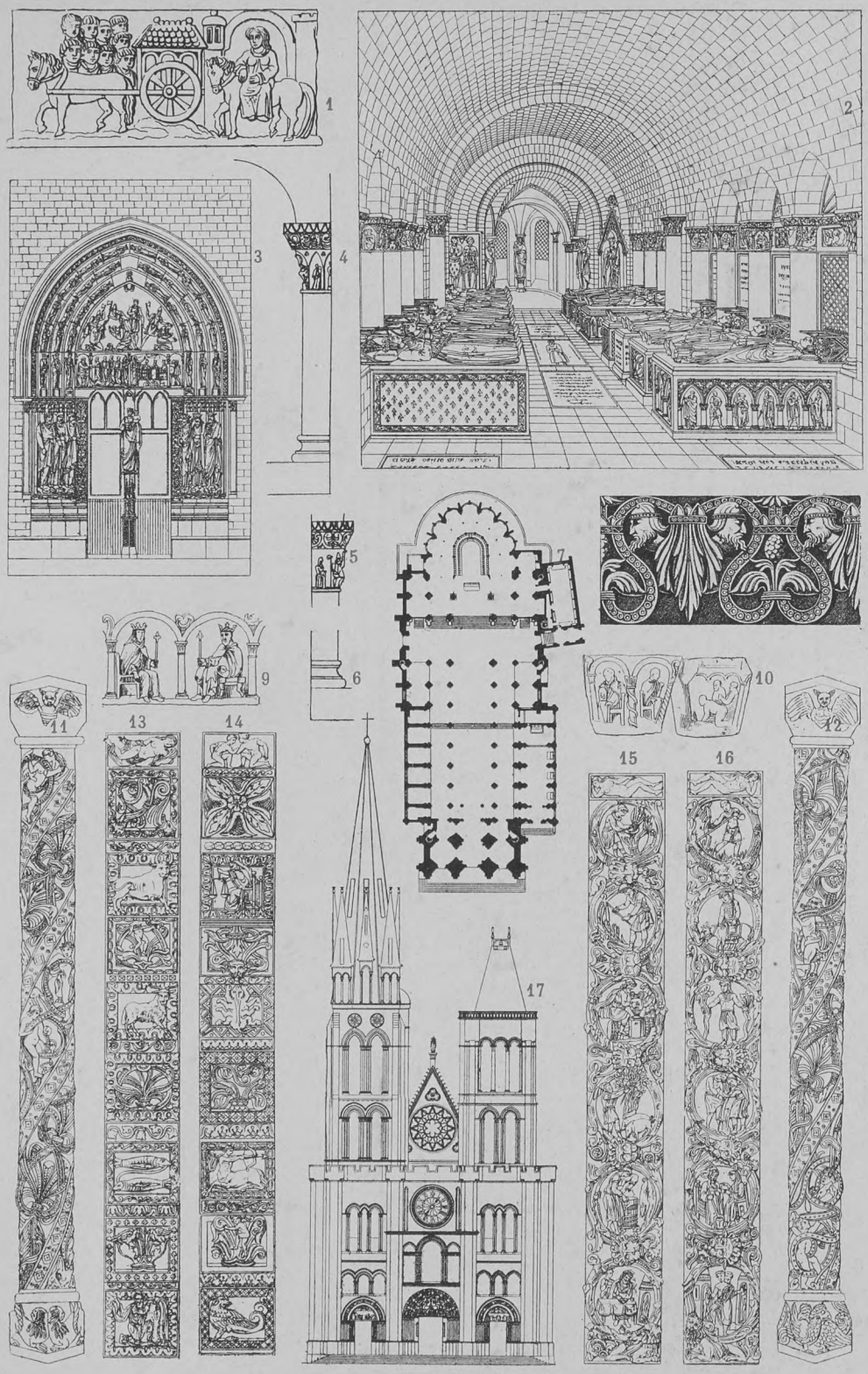
Portail latéral de l'église : au fond, au-dessus des portes, les bas-reliefs racontent le martyre de saint Denis et de ses compagnons (fig. 3).

Détails de chapiteaux (fig. 1, 4, 5, 6, 8, 9 et 10).

Les signes du Zodiaque, bas-reliefs montants de la porte latérale, à gauche du portail principal (fig. 13 et 14).

Les mois de l'année, bas-reliefs montants de la porte latérale, à droite du portail principal (fig. 15 et 16). Les mois sont figurés par les travaux auxquels ils donnent lieu; mais le tailleur d'images n'a pas suivi l'ordre rigoureux des saisons : on y voit la moisson en deux tableaux : un homme coupant du blé et un homme le battant dans une grange; la vendange : un homme à cheval sur un tonneau, qu'un compagnon remplit à l'aide d'un vase; — la récolte du gland: un berger abattant le fruit que mangent des pourceaux; — un boucher qui tue et écorche des porcs; — l'hiver : un vieillard assis près du feu; — un homme fauchant; — les pèlerinages : un homme, le bourdon à la main, et conduisant un cheval; — un paysan dans sa vigne; — deux bûcherons, la serpe à la main, émondant des branches d'arbre; — le retour de la nouvelle année: un personnage antique indiquant aux habitants des deux maisons l'année qui vient.

Colonnes du portail (fig. 11 et 12).



21. Documents caractéristiques de décoration et éléments de tradition architectonique au XIe siècle.

L'art roman dans le Midi. Matières et formes de fenêtres.

Église de l'Abbaye de l'Hôpital, à Saint-Blaise.

Ce qui est particulier à l'architecture romane dans la planche 18, c'est la matière et la forme des fenêtres. L'édifice est éclairé, nef et bras de la croix, par six fenêtres, à archivoltes simples sans moulures; elles sont plus ou moins grandes suivant la place qu'elles occupent, et elles sont faites de pierres monolithes travaillées et ajourées grossièrement. Les dessins qu'elles présentent pour cet effet sont des cercles, des réseaux, des étoiles, des losanges, des ovales (fig. 4, 5, 6, 8, 9, 10, et détail, fig. 7) d'un style byzantin barbare. Les pierres tombales sont d'ailleurs surmontées de croix grecques. (Voir fig. 1 et 2).

L'église est assez curieuse elle-même, et nous la présentons sous trois aspects : elle est de style roman, de transition, ce qui permet d'en établir la date à la seconde moitié du XIe siècle.

La longueur de l'édifice est de 18 mètres; sa largeur dans les bras de la croix de 12 mètres. Le chevet est percé de trois fenêtres étroites dans les fonds, et de deux jours en œil-de-bœuf sur les côtés (fig. 2 et 3).

La façade principale (fig. 1), est un grand mur droit terminé par une petite tour carrée légèrement en saillie sur ce mur, et couverte en bardeaux. Au tiers de hauteur de cette façade un porche est appliqué, qui abrite le portail, mais ne présente aucun caractère de style. Le portail est à voussures, un peu bas, et repose sur des pieds droits formés de cinq colonnes engagées, alternant avec cinq piliers à arêtes vives aux chapiteaux décorés de feuilles entrelacées. Des moulures d'un beau style encadrent le tympan. L'abside est à trois pans accolés de droite et de gauche de deux chapelles toiturées en auvent.

Il faut signaler encore un fait assez rare : une coupole s'élève à l'intersection de la nef et du transept, dont la séparent quatre arcades à double tore, supportées par des piliers à l'intersection des murs.

L'art roman dans le Midi. Matières et formes du lendemain.

Église de l'Abbaye de l'Hôpital à Saint-Blaise.

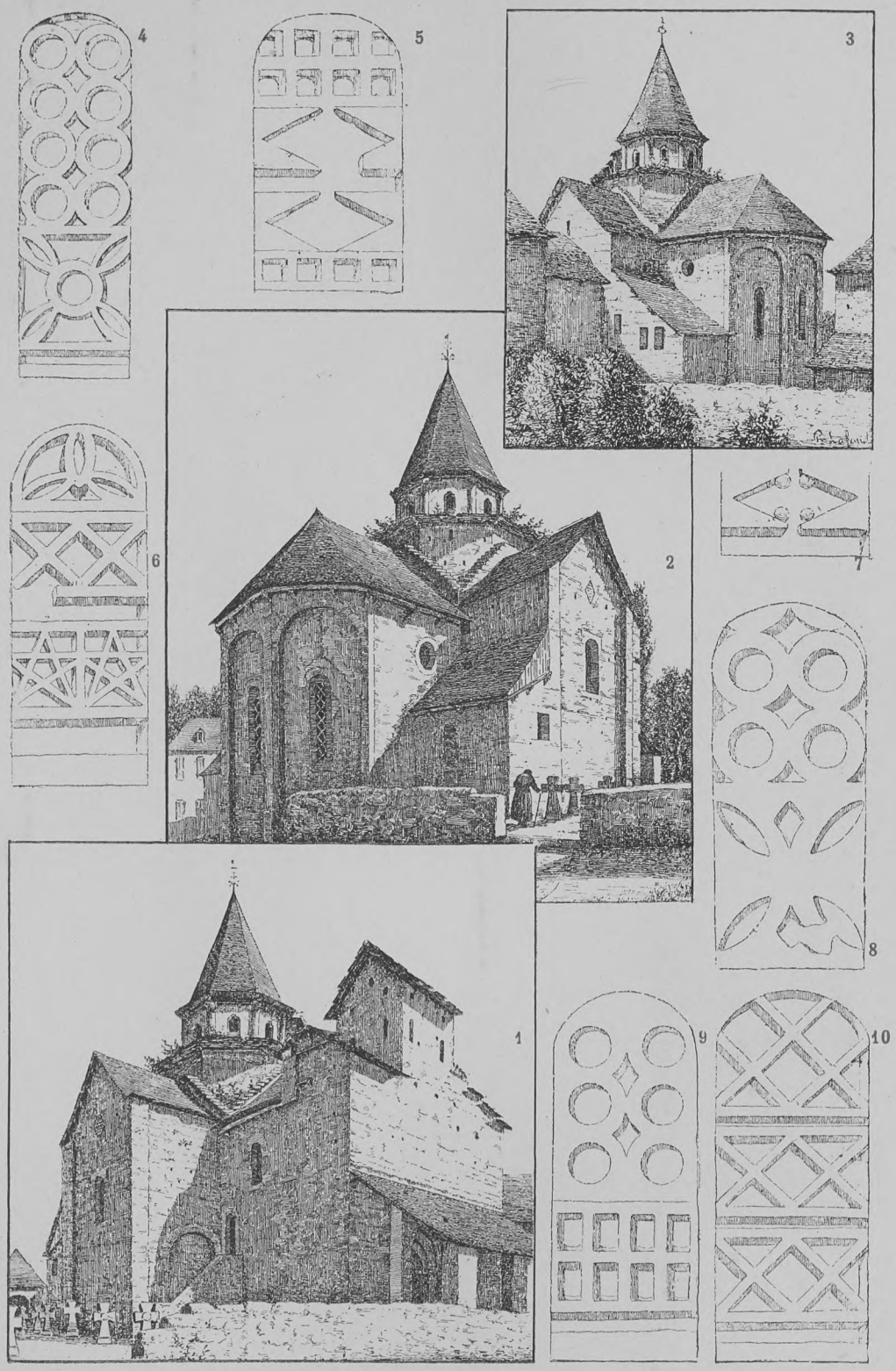
Ce qui est particulier à l'architecture romane dans la planche 18, c'est la matière et la forme des fenêtres. L'édifice est cubique, mal et lourd de la crois, par ils fenêtres, à ordinaires simples sans moulures; elles sont plus ou moins grandes suivant la place qu'elles occupent, et elles sont faites de pierres monolithes travaillées et ajustées rectilignement. Les dessins qu'elles présentent pour cet effet sont des croix, des rosaces, des étoiles, des losanges, des ovales (fig. 5, 6, 8, 9, 10, et dessin, n° 7) d'un style byzantin barbare. Les pierres tombales sont d'affiches surmontées de croix grecques. (Voir fig. 4 et 5).

L'église est assez curieuse ailleurs, et nous la présentons sous trois aspects : elle est de style roman, de transition, ce qui prouve d'ailleurs la date à la seconde moitié du XIe siècle.

La longueur de l'édifice est de 18 mètres ; sa largeur dans les bras de la croix de 12 mètres, le clocher est percé de trois fenêtres étroites dans les bandes, et de deux jours en roll-de-lacet sur les côtés (fig. 2 et 3).

La façade principale (fig. 1), est un grand mur droit terminé par une petite tour carrée légèrement en saillie sur le mur, et couverte en bardeaux. Au tiers de hauteur de cette façade un porche est appliqué, qui abrite le portail, muni de pilastres sans corniches du style. Le portail est à voussures, un peu bas, et repose sur des pieds droits formés de trois colonnes engagées, alternant avec trois piliers à arêtes vives aux chapiteaux dénués de feuilles entrelacées. Les voussures d'un large style soutiennent le tympan. L'abside est à trois pans accolés de droite et de gauche de deux chapelles latérales en arrière.

Il faut signaler encore un fait assez rare : une rampole s'élève à l'intersection de la nef et du transept, dont la séparent quatre arcades à double tore supportées par des piliers à l'intersection des nues.



17. L'art roman dans le Midi. Matières et formes de fenêtres. C

Variétés et détails de chapiteaux caractéristiques du XIIe siècle : apparente unité dans l'inspiration du décor.

Église Saint-Hildevert, à Gournay.

Les reliques de saint Hildevert, évêque de Meaux, au VIIe siècle, furent transportées à Gournay en 990 et reçurent de la piété des fidèles un hommage pressant. Blanche de Castille, Jean sans Terre, Louis IX et Louis XIII furent des plus fervents à sa dévotion. On prétend que l'église qui lui fut consacrée à Gournay eut pour fondateur Hugues III, que Philippe Auguste bannit de ses États comme félon. Ce que l'on sait, c'est que l'église fut dédiée en 1201, dans une cérémonie que présidait Guillaume de Coutances, archevêque de Rouen.

Notre planche donne la vue de la façade (fig. 23) et le détail de nombreux chapiteaux. Là encore, dans la façade, on sent poindre l'ogive, dans les arcades accolées du premier étage, et dans les deux portes latérales ; on remarquera la voussure du porche qui a de la légèreté. Les deux tours inachevées ont été malencontreusement couvertes d'un toit en ardoise.

Les chapiteaux sont bien du XIIe siècle et présentent une variété qu'on ne retrouve dans aucun autre monument de l'époque ; les arcades qui mettent les collatéraux en communication avec la nef principale sont portées par des piliers courts ayant à chacune de leur face des colonnes rondes (fig, 15 à 22) : Les chapiteaux de ces colonnes et le haut des piliers sont ornés de damiers, d'entrelacs, de serpents, de dents de scie, de cônes, de fers de lance, de croix de Saint-André, et de figures, qui gardent le souvenir de l'art franc. Les autres colonnes de l'édifice ont des chapiteaux non moins curieux, où, sans se répéter, l'effort décoratif paraît émaner de la même inspiration : ce sont pour la plupart des applications de formes géométriques, quelques fleurs (fig. 1 à 8 et 10 à 14), et aussi des colombes (fig. 9) buvant dans une coupe, expression d'un symbole liturgique comme on en voit sur les murailles des catacombes de Rome. Lorsque la colonne est appuyée à un pilastre, cette décoration se continue, formant ainsi un curieux ensemble, d'une mystérieuse signification.

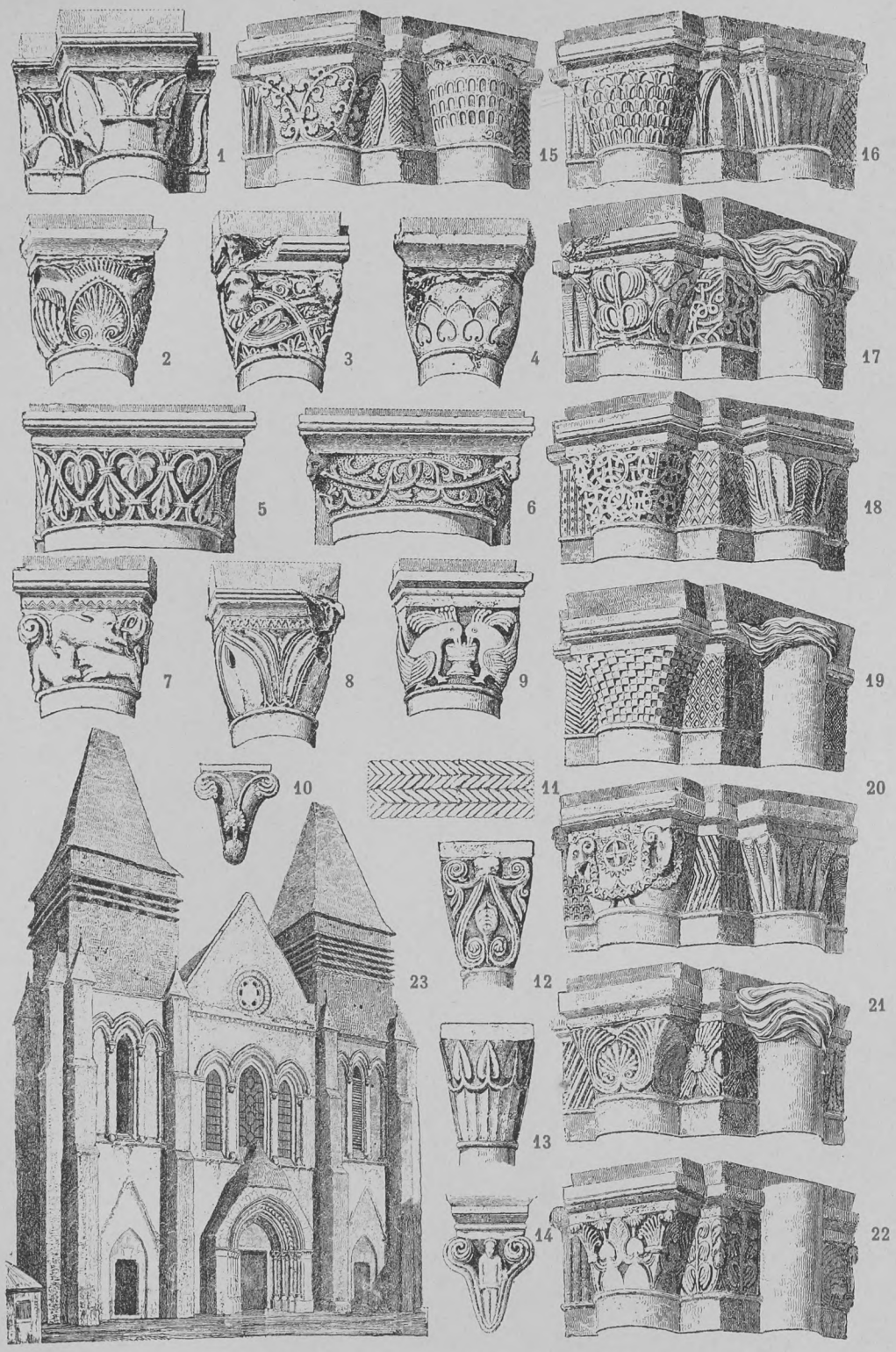
Variétés et détails de chapiteaux caractéristiques du XIe siècle : apparente unité dans l'inspiration du décor.

Église Saint-Hilaire, à Gournay.

Les reliques de saint Hilaire, évêque de Meaux, au VIe siècle, furent transportées à Gournay en 900 et reçurent de la piété des fidèles un hommage persistant. Blanche de Castille, Jean sans Terre, Louis IX et Louis VIII furent des plus fervents à en dévotion. On prétend que l'église qui fut conservée à Gournay eut pour fondateur Hugues III, que Philippe Auguste bonifia de ses biens propres. Ce que l'on sait, c'est que l'église fut dédiée en 1201, dans une cérémonie que présidait Guillaume de Cantelmes, archevêque de Rouen.

Notre planche donne la vue de la façade (fig. 23) et le détail de quelques chapiteaux. Là encore, dans la bonne, un seul pédiment l'orne, dans les arcades aveugles du premier étage, et dans les deux portes latérales ; on remarquera la vaisseau de pierre qui a de la légèreté. Les deux tours jumelles ont été malencontreusement couvertes d'un toit en ardoise.

Les chapiteaux sont bien du XIe siècle et présentent une variété rarement se retrouve dans aucun autre monument de l'époque : les arcades qui unissent les collatéraux en communication avec la nef principale sont portées par des piliers carrés ayant à chacune de leur face des colonnettes rondes (fig. 19 à 23) : les chapiteaux de ces colonnes et le haut des piliers sont ornés de dentiers, d'entrelacs, de serpents, de chefs de coq, de cônes, de fers de lance, de croix de Saint-André, et de figures, qui gardent le souvenir de l'art franc. Les autres colonnes de l'édifice ont des chapiteaux sans moulures extérieures, où, sans se répéter, l'effet décorratif paraît frappant de la même inspiration : ce sont pour la plupart des applications de formes géométriques, quelques fleurs (fig. 1 à 8 et 14 à 18), et aussi des colonnes (fig. 9) tournant dans une coupe, impression d'un symbole liturgique connu ou en voit sur les tumulles des catacombes de Rome. Lorsque la colonne est appuyée à un pilastre, cette décoration se continue, formant ainsi un curieux ensemble, d'une mystérieuse signification.



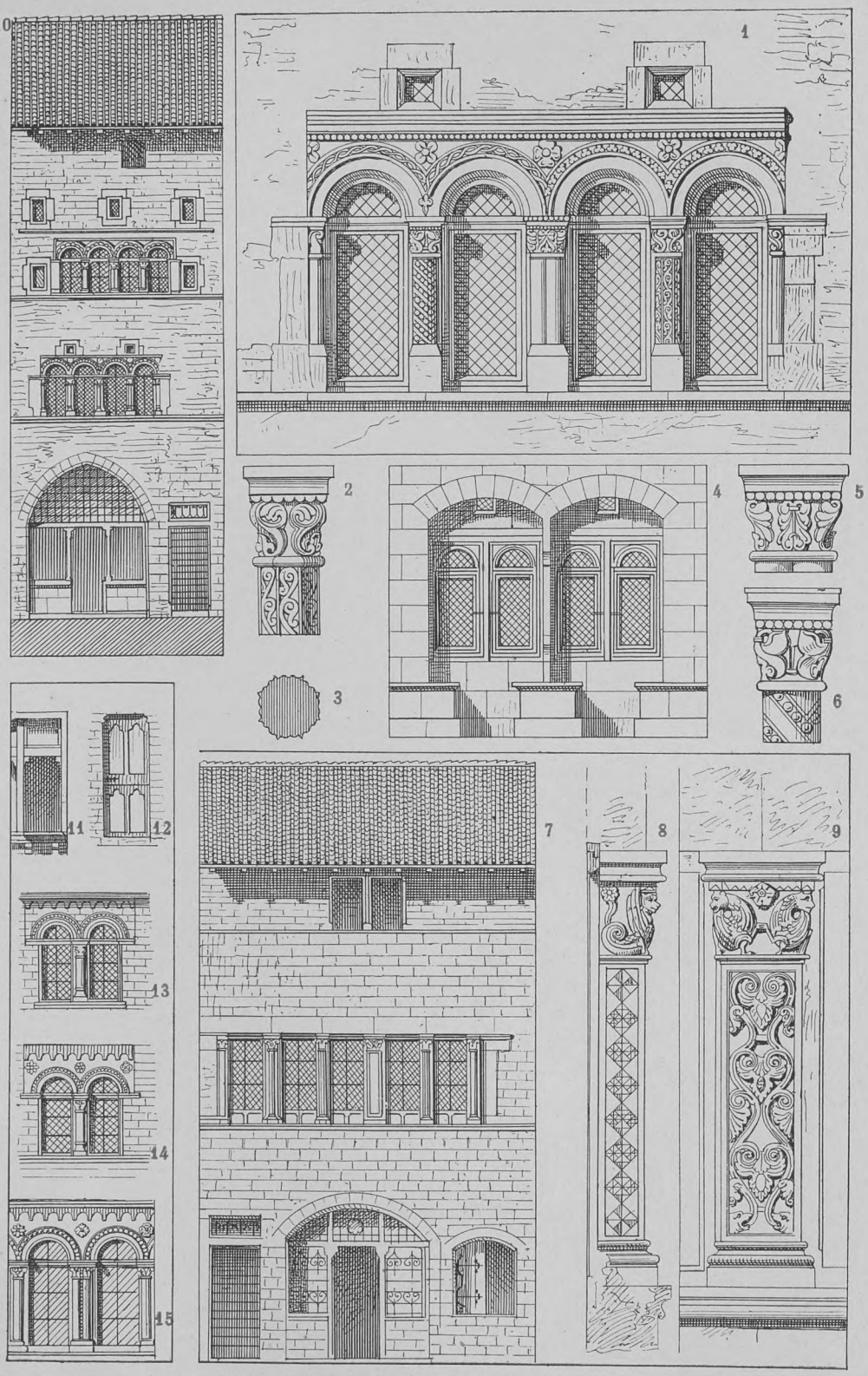
10. Variétés et détails de chapiteaux caractéristiques du XIIe siècle : apparente unité dans l'inspiration du décor. B

Types et détails d'architecture romane laïque.

Maisons Romanes à Cluny.

Nous avons réuni dans cette planche différents documents d'architecture romane laïque de la dernière époque, entre autres des maisons romanes de Cluny. On remarquera les fenêtres géminées, à plein cintre (fig. 1, 10, 13, 14, 15), les fenêtres carrées (fig. 7, 11 et 12), les chapiteaux, les colonnes au fût ouvragé (fig. 2, 3, 5 et 6), et les pilastres également décorés (fig. 8 et 9).

La figure 4 représente l'intérieur d'une des fenêtres de la figure 1.



4. Types et détails d'architecture romane laïque. A

Type rare d'église fortifiée.
Caractères architectoniques sortant des traditions habituelles au XIIe siècle.

Église Notre-Dame à Étampes.

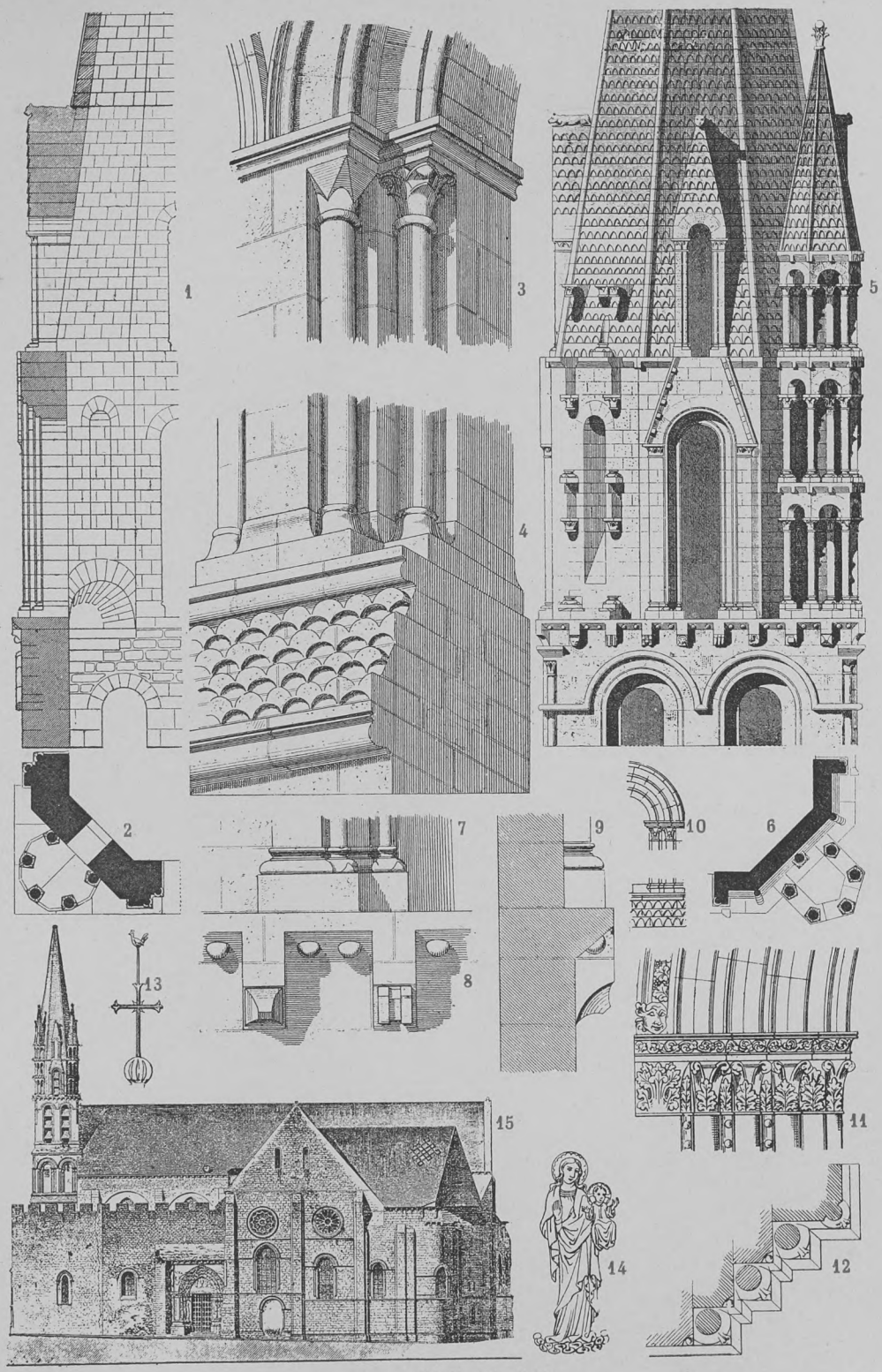
Nous avons réuni dans cette planche quelques documents sur cette église d'Étampes, d'une architecture étrange, et d'un type dont il ne reste que peu d'exemples : l'église à la fois église et forteresse.

On remarquera les meurtrières qui sont creusées dans le mur, et qui étaient destinées à permettre aux défenseurs de s'abriter tout en envoyant des projectiles aux assaillants. La tour, avec sa flèche en pierre (détails : fig. 1 et plan fig. 2, — fig. 5 et plan fig. 6), doit remonter au milieu du XIIe siècle. Les figures 3 et 4 représentent les chapiteaux et bases des baies de l'étage supérieur, et les figures 7, 8 et 9 les corniches des bases de la flèche (Façade et profil).

Nous avons reproduit divers autres détails sous les nos 10 à 14.

Le portail de la façade ouest devait être richement sculpté, mais il a subi avec le temps de regrettables mutilations.

A remarquer les chapiteaux et la base des colonnes engagées dans la construction de la flèche.



2. Type rare d'église fortifiée. A

Caractères architectoniques sortant des traditions habituelles au XIIe siècle.

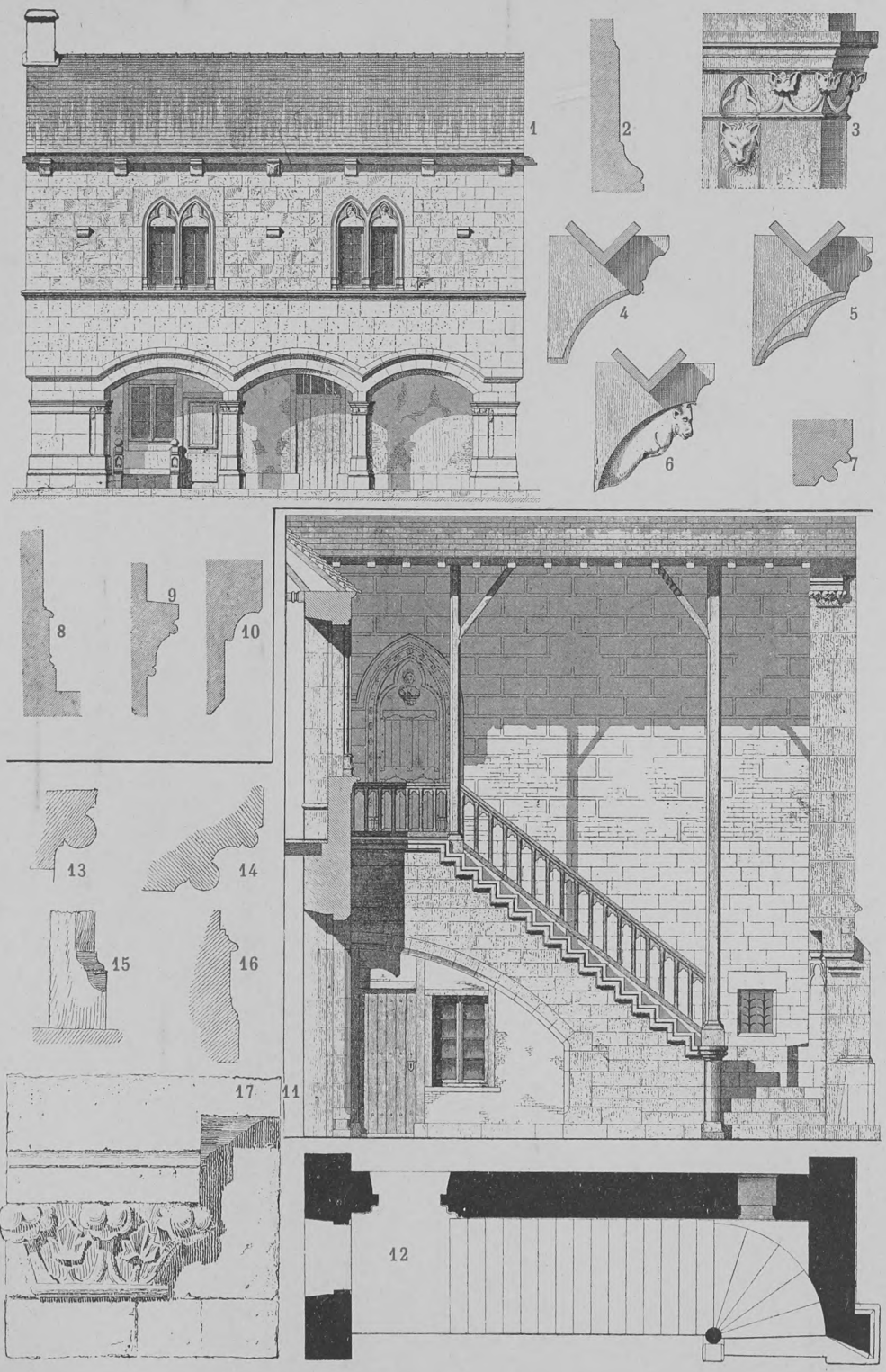
Architecture privée du XIIIe siècle. — Style Bourguignon.
L'ogive commence à pénétrer généralement dans le système de construction.

Maisons à Chanceau.

Voici un curieux document de l'architecture bourguignonne romane au commencement du XIIIe siècle (fig. 1 à 10) : il s'agit de la maison où les moines de Chanceau (Côte-d'Or) vendaient l'excédent de leurs récoltes; tandis que le premier étage a des fenêtres géminées, en ogive à intérieur trilobé, le rez-de-chaussée présente trois arcades surbaissées et cintrées, en bordure de la route, et s'offrant pour ainsi dire aux acheteurs.

L'escalier extérieur était très fréquent dans les palais et maisons seigneuriales du XIIe siècle : l'usage s'en continua jusqu'au XVIe siècle : l'effet décoratif est séduisant, et l'application en était très pratique. Celui que nous reproduisons, avec détails (fig. 11 à 17), était l'escalier du seigneur Brigandet.

Notre planche donne encore quelques détails typiques d'architecture de cette époque : chapiteaux, corbeaux, profils de fenêtres et de bandeaux, etc.



29. Architecture privée du XIIIe siècle. — Style Bourguignon. D

L'ogive commence à pénétrer généralement dans le système de construction.

Style de transition. Ogive et plein cintre.
Expression allongée des figures. — Proportions exagérées de la tête.

Abbaye de Moissac.

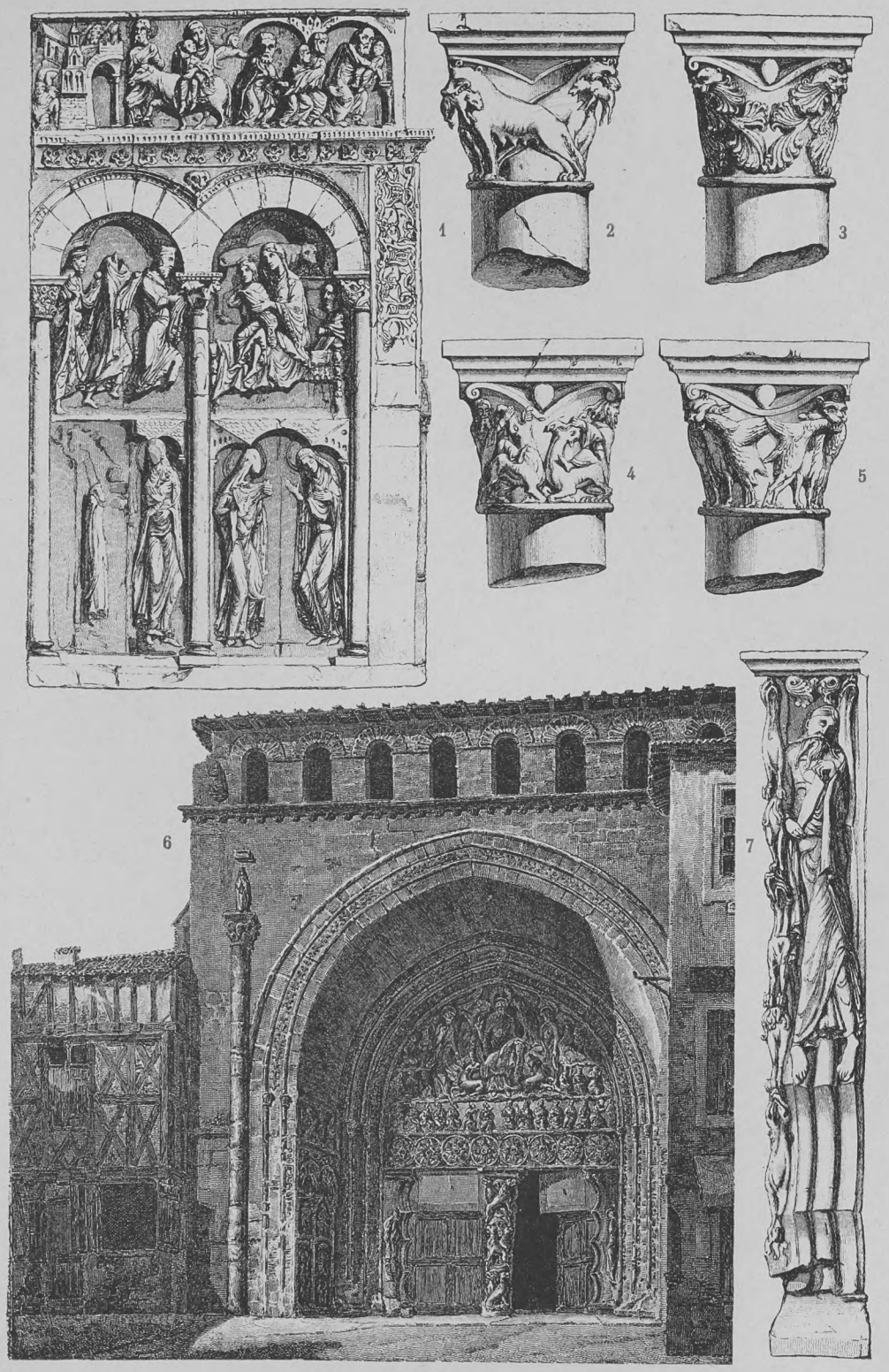
L'abbaye de Moissac, dans le Tarn, a son origine au VIIe siècle, et fut fondée, pour être un lieu sacré d'asile, par Calminius, sénateur romain, et sa femme Namardia ; la volonté des fondateurs fut ratifiée par Théodoric et Clovis III. Mais le sanctuaire fut plusieurs fois dévasté, particulièrement par les Normands, puis reconstruit. L'architecture que présente notre planche est du XIIe siècle ; on l'attribue à Raymond V, comte de Toulouse, qui se montra très jaloux de son titre d'abbé-chevalier de Moissac.

A notre avis, la date de la construction doit se placer à la fin du XIIe siècle, l'arcade principale (fig. 6) étant ogivale, mais ogivale très large, avec un décor de filets et de moulures saillantes, encore timides.

Les chapiteaux des colonnes sont sculptés de monstres et d'animaux fabuleux (fig. 2 à 5) ; mais dans la sculpture du porche et des parois du porche, l'art devient plus puissant, plus expressif, plus conforme à la nature, plus près des canons de proportion, et plus habile à draper les figures.

La figure 7 représente un évangéliste, et borde l'ouverture de la porte de droite.

La figure 1 reproduit la paroi droite du porche, et en trois sections reproduit plusieurs épisodes du Nouveau Testament : en bas, à gauche l'annonciation ; à droite, la Visite de Marie à Élisabeth, au-dessus à gauche, les Mages venant adorer Jésus, que la Vierge porte sur ses genoux, à droite ; dans la frise, à gauche, la fuite en Égypte et à droite, les Juifs terrorisés et fuyant, pour dérober leurs enfants à l'édit d'Hérode. On remarquera que les arcades de cette partie sculptée sont en plein cintre. Au-dessus des portes que sépare un pilier sculpté d'animaux hurlants, le fond est occupé par une grande composition : un bandeau de rosaces, puis des saints et des abbés mitrés agenouillés, puis un Père éternel assis, et entouré d'oiseaux, d'animaux et d'anges en adoration.



3. Style de transition. Ogive et plein cintre. A
Expression allongée des figures. — Proportions exagérées de la tête.

Documents caractéristiques de décoration à l'époque ogivale primaire.

Cette planche comporte des documents importants sur la caractéristique du style décoratif ogival primaire.

Le rôle même assigné au vitrail dans l'architecture ogivale, ainsi que la forme extérieure qui lui était dévolue, obligeait les peintres verriers à multiplier dans leur composition les éléments architectoniques. Ils avaient d'autre part conservé de l'époque romane la tradition des fleurs traduites en une synthèse hiératique ; enfin, la nécessité de varier l'harmonie des tons, en tenant compte de la hauteur où les verrières étaient placées, déterminait une division plus complexe des morceaux de verres, appelant ainsi le concours des formes géométriques (fig. 1 à 5, 7 à 14).

Ce qui caractérisera donc le vitrail au XIIIe siècle, époque glorieuse entre toutes pour cette formule décorative, qui est vraiment d'essence française, c'est, pour les figures conçues dans une donnée romane, l'absence voulue de perspective ; c'est, pour les fleurs, une tendance à s'arrondir, afin de se mieux prêter aux combinaisons des bordures, aux fonds occupés par des losanges, des quadrillages, des triangles, qui seraient monotones, si l'extrême richesse des bleus, des rouges, des jaunes, et la douceur des gris n'en faisaient une sorte de mosaïque de lumière d'une infinie splendeur. La mise en plomb, souvent grossière, souligne les tons du verre et les fait valoir. Plus tard, lorsque l'armature qui soutient les châssis se divise suivant des ensembles et épouse des formes rondes, quadrilobées ou elliptiques, les harmonies perdent de leur mystérieuse douceur, et s'affirment avec plus de vigueur.

Vers le milieu du XIVe siècle, les figures ne formeront plus que des parties isolées dans des grisailles occupées par une décoration géométrale, souvent très compliquée.

Reprenons maintenant quelques-unes de ces figures isolément : les sujets des figures 1, 2, 5, 7, 9 et 10 sont empruntés aux verrières supérieures du pourtour du chœur de la cathédrale de Chartres. La figure 2 représente saint Louis, agenouillé et tenant dans les mains, dans un geste d'offrande, un objet décoré sur la nature duquel on aurait quelque peine à se prononcer. Il est vêtu d'une cotte de pourpre ; recouverte presque entièrement par une garnache verte fourrée de menu vair. Il a des éperons aux talons et a le front cerclé d'or. Derrière lui est suspendu l'écu de France, *aux fleurs de lys sans nombre*, et se détachant sur l'oriflamme. La figure 9 représente Ferdinand III, roi de Castille, et cousin germain de saint Louis, qui avait repris, aux Maures, Cordoue et Séville, et mourut en 1252. Sur son écu, qu'il porte au cou, et sa bannière qui flotte au-dessus de son casque, on lit les armes de Castille :

de gueules au château somme de trois tours d'or. Il porte le costume des chevaliers de l'époque des croisades : haubert complet, heaume aplati et pourvu d'un mésail grillé, chaperon de mailles, gantelets sans doigts et éperons sans molettes ; cotte d'armes courte et fendue antérieurement.

Dans le fragment de la figure 1, nous avons un spécimen de décoration qui appartient exclusivement au XIIIe siècle. Le verre blanc, qui fait le fond des masses de la verrière, est occupé par un lacis serré d'arabesques, dessiné en émail noir, et d'un effet délicat. Sur ce fond monochrome, on a multiplié symétriquement les bandeaux et les rosettes de verre coloré, ce qui donne à toute la pièce, ainsi que nous le disons plus haut, l'aspect d'une jolie mosaïque de lumière.

La figure 10 est une interprétation de la figure de Salomon. On remarquera, par le vêtement que porte cette figure, que les imagiers verriers du XIIIe siècle n'hésitaient pas à faire œuvre de réalisme, sans se soucier de recherches archéologiques qui, d'ailleurs, leur eussent été défendues.

Dans les figures 5 et 7 on remarquera un ressouvenir de l'inspiration byzantine, dans la complication du pli des vêtements, et dans le décor qui les enveloppe.

Figures 3, 12 et 15. Bordures et ornements de vitraux à bandeaux colorés, qui étaient certainement destinés, par la réserve des blancs, à reconstituer la lumière dans l'intérieur de l'édifice ; leur décoration est d'ailleurs d'une admirable fantaisie décorative.

Figure 6. Il est intéressant, au point de vue du parti pris de décor, de rapprocher des vitraux dont nous venons de parler ce fragment d'un bassin à ablution solennelle, bassin en émail, aux zones déterminées, comme si l'on y tenait compte d'effet de lumière à produire.

Figures 15 et 16. On sait combien les magnifiques ferrures des portes de Notre-Dame de Paris donnèrent lieu à des controverses, quant à la date de leur exécution. Les uns prétendent qu'elles sont de la fin du XIIe siècle ; d'autres n'en veulent pas relever l'âge au delà du milieu du XVIe siècle. Sauval est de cet avis, et il cite même, pour leur auteur, un certain Biscornette, que la légende populaire a même enveloppé de mystère. Nous donnons un fragment à titre de curiosité, mais nous nous ferions un scrupule de prononcer une date : il est évident, que si habiles que soient les enroulements, ils n'ont pas la simplicité relative du style du XIIIe siècle à son début. Et puis, qui pourra jamais, devant un tel problème, donner une hypothèse soi-disant définitive ?

60. Éléments caractéristiques de décoration pour l'époque ogivale primaire (XIIIe siècle). H

Architecture monastique : Voûtes des salles et arcades des cloîtres.

Abbaye du Mont-Saint-Michel.

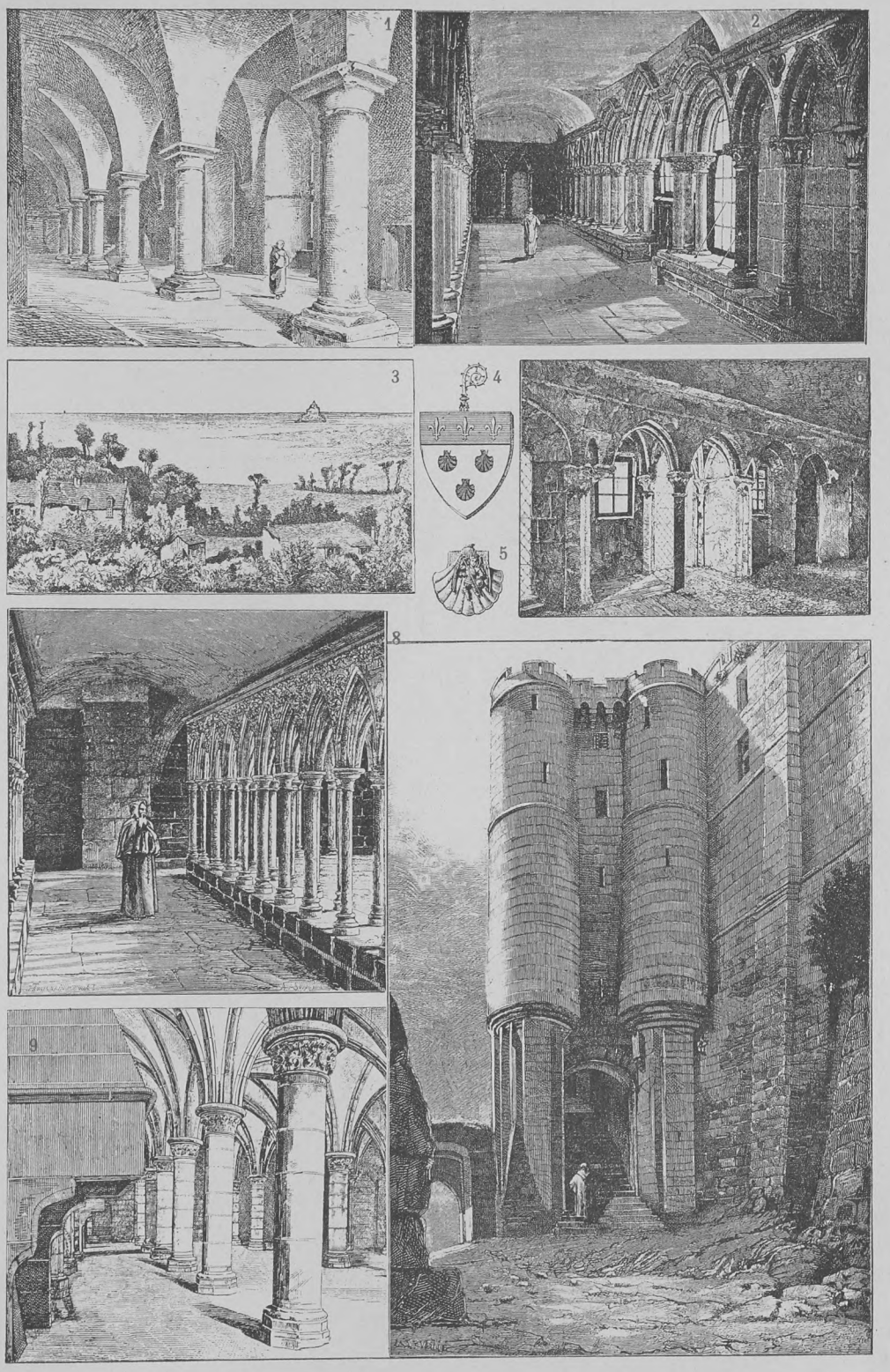
Ce n'est pas en une page que l'on peut parler du Mont-Saint-Michel; un livre entier est à peine suffisant pour dire tout ce que suggère à l'esprit ce monde où s'est réfugié le souvenir de la féodalité. Quand on aperçoit, au fond de la baie d'Avranches cette forteresse, qui semble s'élever au-dessus de la mer comme un grand oiseau de pierre (fig. 3), on a la sensation très nette que là c'est l'histoire qui veille.

Le monastère, est-il besoin de le rappeler, fut fondé en 708 au sommet du mont, et reconstruit en 1022; mais pendant des siècles, on y procéda à des agrandissements qui donnèrent aux constructions leur caractère nettement ogival. On sait qu'en 1469, Louis XI, pour reconnaître l'importance du pèlerinage dont les chapelles de l'abbaye étaient l'objet, créa un *ordre de chevalerie de Saint-Michel*; et l'histoire, la légende, l'imagination et le reste ont inventé autour de l'îlot de granit toute une bibliothèque où la vérité a quelque peine à se dégager du mystère.

Nous avons réuni quelques documents de nature à renseigner sur la puissance architecturale de la construction du Mont Saint-Michel, et nous reproduisons quelques morceaux des plus intéressants de cette architecture incomparablement belle :

L'aumônerie (fig. 1), deux intérieurs du cloître (fig. 2 et 7), le dortoir (fig. 6), la salle des chevaliers, avec ses chapiteaux d'un décor à la fois si noble et si riche (fig. 9), les tours du châtelet qui donnent accès à l'abbaye (fig. 8).

Les figures 4 et 5 donnent les armoiries de l'Abbaye et la coquille de Saint-Michel.



31. Architecture monastique : Voûtes des salles et arcades des cloîtres. D

Traditions établies dans l'expression des figures.
La complication du décor nuisant à la pureté du Style.

Cathédrale de Chartres.

La cathédrale de Chartres passe, à juste titre, pour un des plus beaux modèles de l'architecture ogivale; on peut suivre cependant, dans sa construction, qui demanda plus d'un siècle, quoi qu'en disent certains historiens, des modifications de styles, dont nous allons essayer de préciser le caractère.

Le portique méridional (fig. 27), bien que riche et élégant, est d'un style moins pur que le portique septentrional, parce qu'il est moins sévère. Il est de dimensions plus restreintes; son couronnement est interrompu, à l'appui des pieds-droits, par quatre pinacles à jour, chargés de clochetons écrasés. La disposition d'ailleurs est la même que dans le portail septentrional : même assiette des pieds-droits, succession décroissante des voussures, et accompagnement obligé de grandes figures. Les sujets seuls sont changés : on y voit Jésus portant les Évangiles, la scène du Jugement dernier, la Vierge, l'archange Michel, la vie de saint Martin de Tours et de saint Étienne, etc.

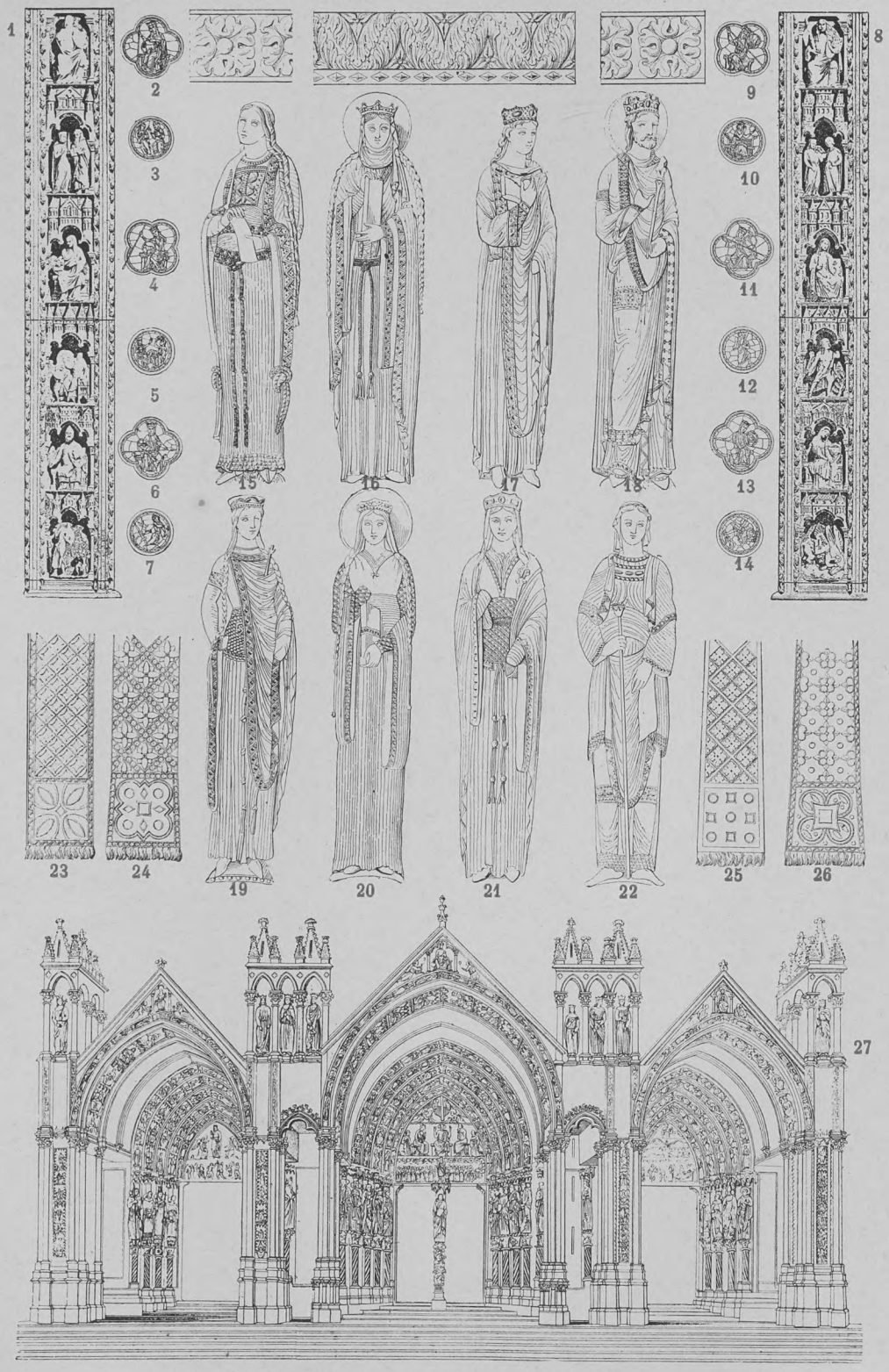
Nous avons placé à côté les uns des autres, des médaillons de vitraux, de la cathédrale de Paris (fig. 2 à 7 et 9 à 14), et des montants sculptés des porches de la cathédrale de Chartres (fig. 1 et 8) ; la composition permet des rapprochements curieux, et laisse supposer que des traditions s'étaient établies dans la figuration des sujets sacrés, traditions que les artisans admis à la maîtrise devaient s'engager à faire respecter.

Les figures de femmes, de princesses, empruntées aux sculptures du portail de la cathédrale de Chartres, méritent également de fixer l'attention. Elles paraissent être de la même époque, c'est-à-dire du commencement du XIIe siècle, époque où l'on commença à prodiguer les figures à la façade des édifices. D'autre part, la forme un peu grêle et allongée, le drapé à petits plis des costumes, les étoffes gaufrées à larges bandeaux brodés enrichis de pierreries et de perles, les cheveux nattés et noués de rubans, les ceintures à bout pendant jusqu'à terre, les manches ouvertes largement, la naïveté grave des figures, leur sérénité et leur recueillement, tout cela caractérise nettement la statuaire primitive et apparaît sur ces statues du grand portail de la cathédrale de Chartres.

On a cherché à mettre des noms sur ces figures de pierre, et ces baptêmes archéologiques ont été parfois assez heureux; nous en donnons quelques-uns, comme de sages hypothèses, contre lesquelles d'ailleurs il ne s'est élevé aucune protestation :

Childebert ou Louis d'Outre-mer (fig. 18) ; jeune prince, Théodebert, fils de Thierry, ou Louis, fils de Louis le Bègue (mort en 822) (fig. 17) ; Clotilde, femme de Clovis Ier, ou Ogive, fille d'Édouard, roi d'Angleterre, et femme de Charles le Simple (fig. 19) ; Gothèce, femme de Clodomir, roi d'Orléans et fils de Clovis Ier ; ou Frédégonde, elle-même (fig. 16) ; Constance d'Arles, seconde femme de Robert le Pieux (fig. 22) ; Adélaïde de France, première fille de Robert le Pieux, et femme de Renaud, comte de Flandre (fig. 15) ; Gondieuque, épouse de Clodomir, puis de Clotaire Ier (fig. 21).

Les figures 23, 24, 25 et 26 reproduisent des étoles et manipules de quelques autres figures de pierre.



5. Traditions établies dans l'expression des figures. A
La complication du décor nuisant à la pureté du style.

Manifestation monumentale de l'autorité et de la juridiction communales au XIIIe siècle.

Maison commune de Saint-Antonin.

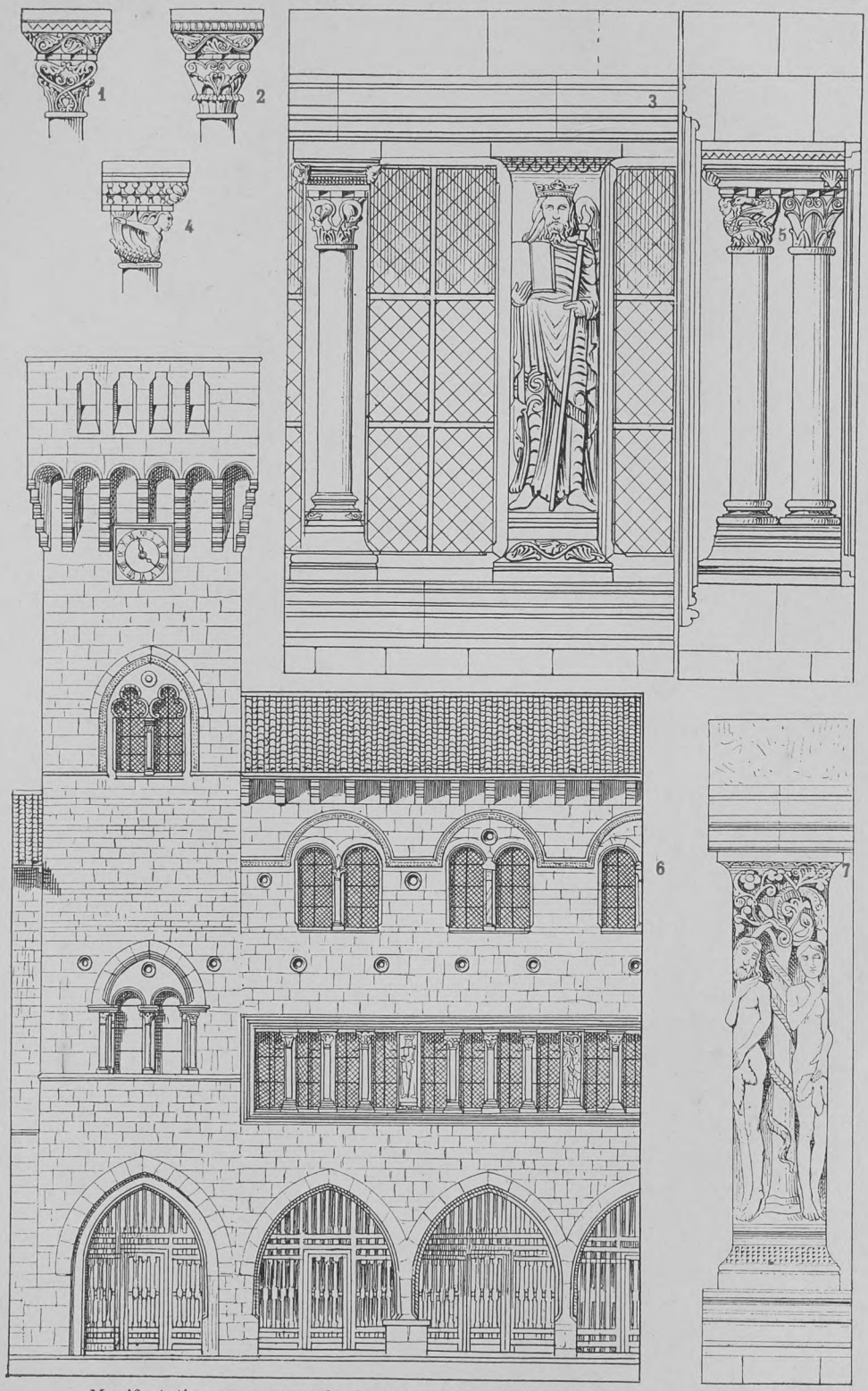
Dès le XIe siècle, les villes de quelque importance avaient élevé des maisons communes, les unes suivant les traditions romaines, les autres sur le modèle de véritables forteresses. L'une des plus curieuses et des plus typiques, qui a survécu aux guerres de religion du XVIe siècle, est la maison commune de Saint-Antonin, dans le département de Tarn-et-Garonne.

La ville de Saint-Antonin avait obtenu sa charte communale en 1136. Mais, prise par Simon de Montfort pendant la guerre des Albigeois, elle fut vendue par Gui de Montfort, son fils, à Louis IX, en 1226. C'est là la date qu'on assigne à la construction de l'hôtel de ville, à cause du beffroi, qui était, ainsi que le dit M. Corroyer, la manifestation monumentale de l'autorité et de la juridiction communales.

La figure 6 représente le bâtiment de forme rectangulaire que domine le beffroi carré. Le bâtiment a trois étages : rez-de-chaussée, une halle communiquant avec un marché et une rue qui passe sous le beffroi : les grandes baies ont la forme ogivale. Premier étage : la salle communale, communiquant avec une petite salle du beffroi; les fenêtres sont faites d'une galerie rectangulaire, dont les sections sont marquées par des colonnettes à chapiteaux sculptés (fig. 1, 2, 4 et 5) séparées de trois en trois par un pilastre portant des figures en bas-relief. L'un des bas-reliefs (fig. 3) représente saint Louis, ou peut-être Raymond VI, comte de Toulouse, à qui la ville était demeurée longtemps fidèle; l'autre est une interprétation d'Adam et Ève avant le péché (fig. 7).

Le deuxième étage répète la disposition du premier, mais les fenêtres sont géminées, séparées par une colonnette droite ou cannelée en torsade, la partie supérieure cintrée, et deux par deux dominées par une arcade de plein cintre. Au deuxième étage du beffroi, les fenêtres sont trilobées et enveloppées d'une arcade en ogive.

On voit par cette suite de monuments de quelle manière lente l'ogive s'est glissée dans l'architecture romane, avant de commander à tout un système qui devait triompher pendant trois siècles.



7. Manifestation monumentale de l'autorité et de la juridiction communales au XIIIe siècle.

Caractères définitifs de l'architecture ogivale religieuse au milieu du XIIIe siècle.

Cathédrale de Reims.

L'œuvre admirable de Robert de Coucy fut construite en trente ans, dit la légende du pays. La première pierre en avait été posée en 1211 par l'archevêque Albéric de Humbert, sur le terrain de la basilique élevée par Ebon au temps de Louis le Débonnaire et détruite par l'incendie en 1210.

Le clergé prit possession du chœur en 1241, mais on sait que l'édifice ne fut définivement achevé qu'à la fin du XVIe siècle. Cependant, toute la partie du chœur, si belle d'harmonie et d'un style si parfaitement pur, est bien de Robert de Coucy et peut passer, à juste titre, pour le type le plus parfait de l'architecture religieuse au XIIIe siècle.

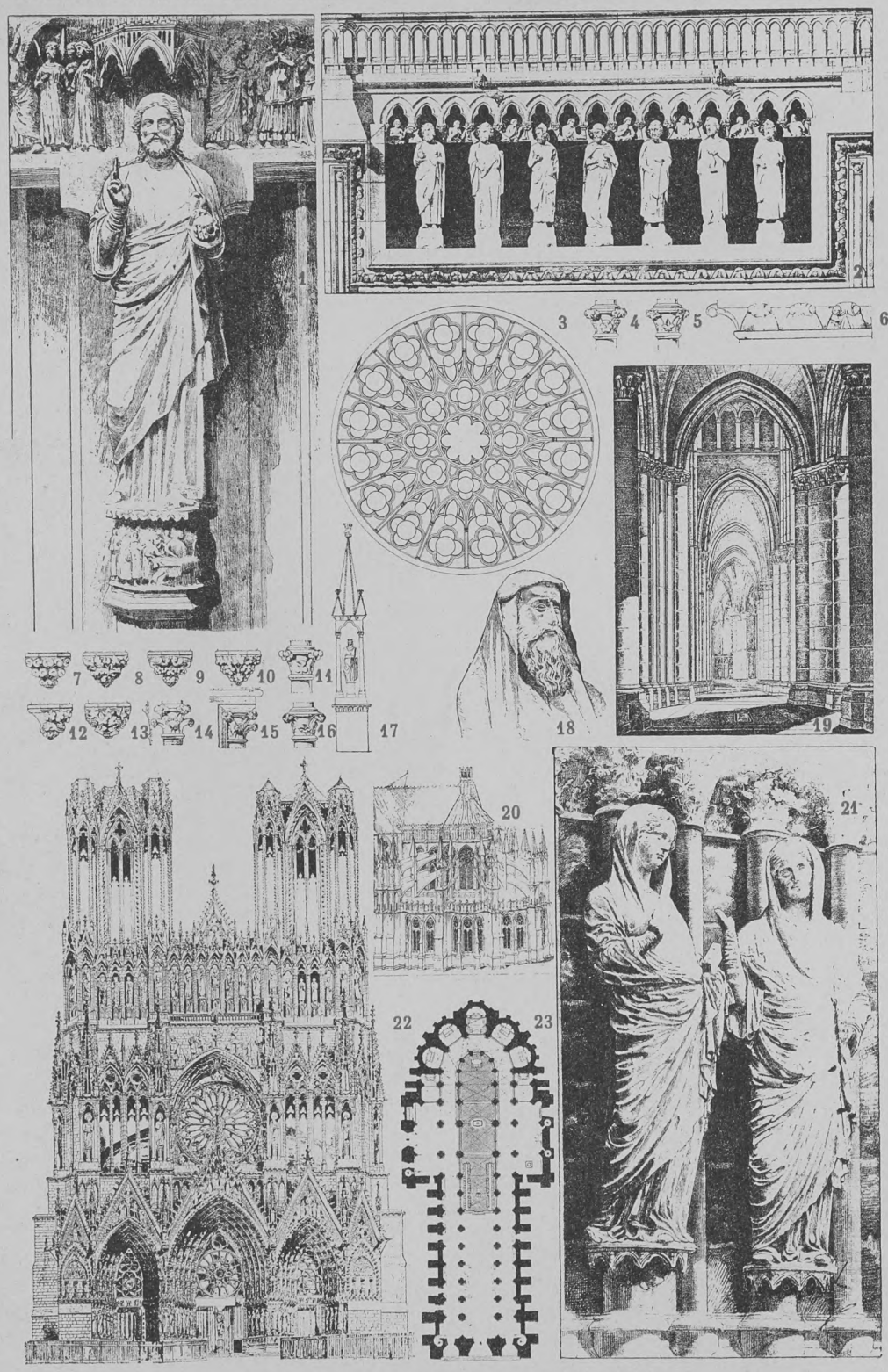
Les piliers de la nef portent le premier effort des architectes de l'époque ogivale à dissimuler sous un décor la masse des soutènements : ils sont faits de colonnes cylindriques autour desquelles sont groupées en croix quatre colonnes de moindre dimension.

On remarquera dans le plan de l'église (fig. 23), vers le milieu de la nef, l'emplacement du labyrinthe qui fut détruit en 1779 par un chanoine du nom de Jacquemart. Ces labyrinthes étaient destinés à rappeler aux fidèles les pèlerinages de Jérusalem.

La petite rose (fig. 3) du grand portail de la cathédrale de Reims (fig. 22) est composée d'un rang d'arcades trilobées aux meneaux divergents et de deux rangs de quatre-feuilles. La place qu'elle occupe dans l'édifice aurait pu faire perdre de la richesse à la façade occidentale, dont les tympans, ainsi qu'on le voit dans d'autres églises, sont généralement mélangés de sculptures qui s'accordent fort bien avec les pieds-droits latéraux et les voussoirs. Mais, vu de la nef, l'effet de cette petite rose est particulièrement heureux ; il a fallu un éclair de génie pour en faire ainsi l'application.

Ce ne sont pas d'ailleurs les sculptures qui manquent à cette incomparable relique de l'architecture du XIIIe siècle : on les compte par centaines, superbes d'expression humaine et de beauté de ligne; et leur vérité émotive s'arrange très bien du décor élégant et sobre des chapiteaux. — Nous indiquerons celles que nous avons reproduites : Christ du portail septentrional (fig. 1) : groupe de la Visitation du grand portail (fig. 21) ; Élévation de la galerie dite des Prophètes (fig. 2) ; détails de chapiteaux (fig. 4 à 17) ; Saint Siméon (fig. 18).

La figure 19 donne une vue perspective des bas côtés.



12. Caractères définitifs de l'architecture ogivale religieuse au milieu du XIIIe siècle. B

Documents de décoration et de construction dans l'architecture monastique.

Ancien prieuré Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Notre planche 29 donne quelques documents relatifs à l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs, dont l'église est aujourd'hui une dépendance du Musée des arts et métiers.

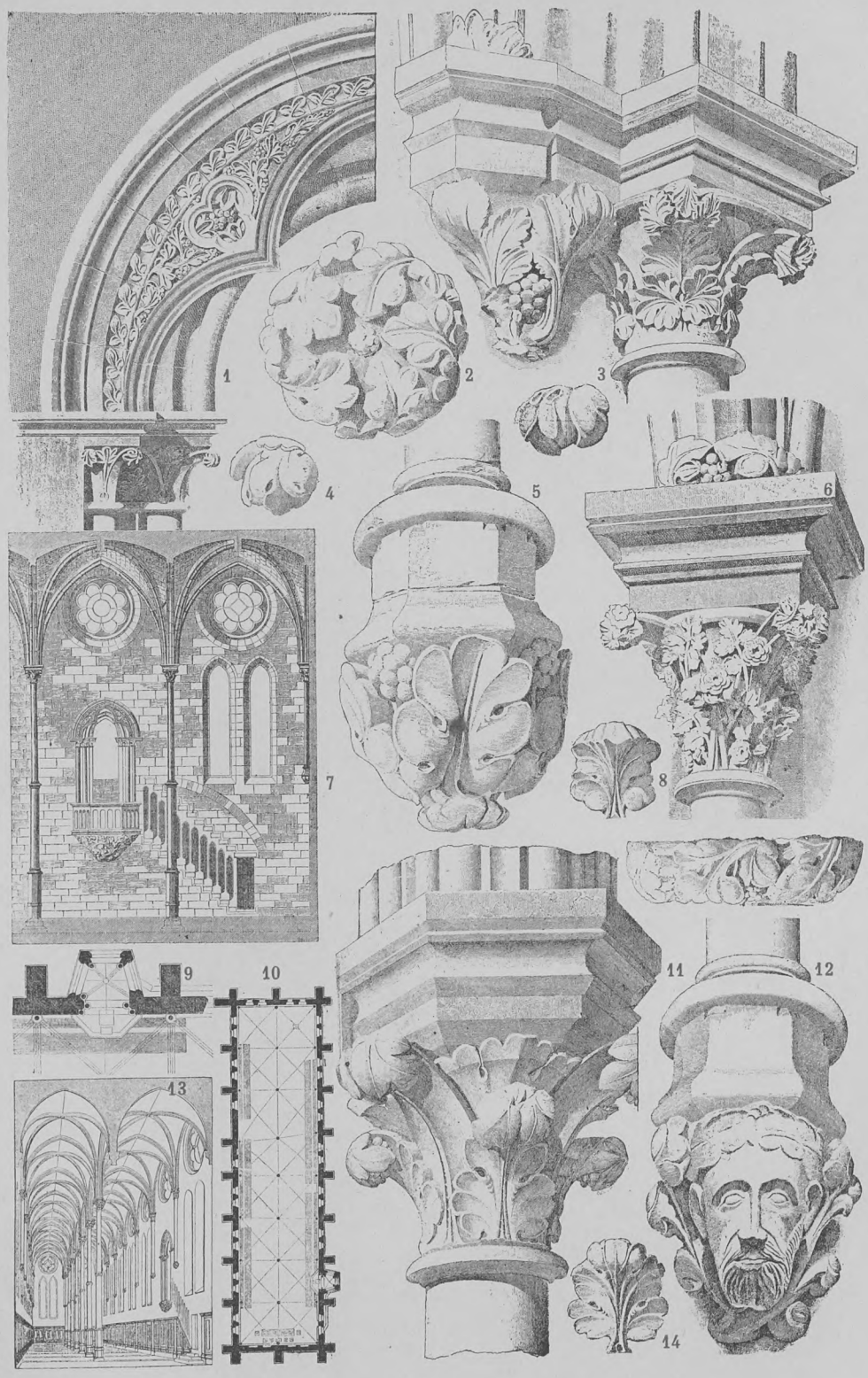
Le réfectoire avait été construit sur le plan de Pierre de Montereau, architecte de saint Louis : il avait 43 mètres de longueur sur 11^{m},70 de largeur, murs compris. Les contreforts placés extérieurement le divisaient en huit travées. Dans l'axe se trouvaient sept colonnes (fig. 10 et 13).

Les fenêtres doubles qui éclairaient la salle, ainsi que les roses, étaient garnies de vitraux. En saillie sur la façade septentrionale s'élevait la tribune du lecteur (fig. 7 et 9) avec son escalier. Cette tribune est des plus remarquables quant à ses détails. Son ouverture, du côté du réfectoire, se compose d'un arc aigu reposant sur deux chapiteaux et auquel de fortes moulures servent de cadre. Un second arc trilobé (fig. 1) masque en partie le premier et s'en détache par des profils très fins et richement sculptés. Entre les courbes et sur la moulure qui les limitent, rampent des feuillages entremêlés de fruits : cet arc repose également sur deux chapiteaux plus étroits que les premiers. A l'intérieur, la tribune est surmontée d'une voûte d'arêtes aux nervures et retombées appuyées sur des chapiteaux et des consoles, d'une élégante inspiration. Un tailloir commun à tous ces chapiteaux accentue heureusement son profil.

La clef de voûte de la tribune (fig. 2) forme une belle rosace de cinq grandes feuilles groupées circulairement.

Les colonnes du milieu de la salle ont les chapiteaux ornés de feuilles, de crosses végétales et de fruits (fig. 3, 4, 6, 8, 11 et 14) qui semblent porter légèrement le tailloir.

Quant aux consoles qui portent les colonnes destinées à recevoir la retombée des voûtes elles sont décorées de différentes manières, de feuillage (fig. 5), de fleurs, et aussi, comme l'indique la figure 12, d'une tête barbue qui semble couronnée de feuillage, et qu'encadrent d'autres éléments de végétation.



30. Documents de décoration et de construction dans l'architecture monastique. D

Élévation géométrale, coupe et détails donnant des exemples de l'union des Styles pendant la période ogivale.

Notre-Dame de Paris.

Il ne s'agit pas de donner, dans notre travail, une monographie complète de cette merveille, que l'on ne regarde jamais sans une admiration émue. Victor Hugo l'a chantée avec son éloquence magnifique dans un roman célèbre, et Ch. Normand, l'éminent directeur de *L'Ami des Monuments*, en a raconté l'histoire et fait la description*, avec son érudition jamais en défaut. Nous devons nous borner à commenter très sommairement les détails que nous présentons.

Le chœur fut élevé par Maurice de Sully, sous Philippe Auguste. Le maître-autel fut consacré en 1182, au temps de la Pentecôte. Une inscription, au-dessous du premier bandeau du stylobate du portail méridional, nous apprend qu'on y travaillait encore en 1257.

ANNO DOMINI MCCLVII. MENSE FEBRVARIO ID. II. HOC FVIT INCŒPTUM CHRISTI GENITRICIS HONORI KALLENSI LAT. HOMO VIVENTE JOHANNE MAGISTRO.

Ce ne fut qu'au XIVe siècle que la cathédrale fut achevée. Elle est donc l'œuvre de trois siècles.

L'intérieur affecte la forme d'une croix latine (fig. 45, coupe sur la longueur). A l'extérieur, son caractère s'affirme par les arcs-boutants disposés à partir de la tour des cloches, contreboutés au dehors sur les voûtes, et opposant ainsi une puissance énorme à la poussée des murs.

Trois grands portiques forment la façade (fig. 47). (Ces portiques sont pratiqués sous de hautes voussures ogivales. Les nervures, par leur nombre, servent à symboliser les cercles de la hiérarchie divine, avec les anges, les chérubins, les vierges, les saints, les martyrs et les prophètes. Jésus-Christ y apparaît assis, entouré à différents degrés de la Vierge, de saint Jean, des patriarches, des élus et des damnés. Toutes les sculptures qui ornent ce portique étaient autrefois dorées et peintes.

La rosace, ajourée, au-dessus de la porte principale, est à elle seule un chef-d'œuvre de sculpture et d'évidement; sur elle, semble posée en équilibre, avec une incomparable légèreté, la galerie à colonnettes (fig. 46), garnie des statues des rois de France,

* *Guide de Paris.* (Bibliothèque de *L'Ami des Monuments.*)

statues qui furent enlevées à l'époque de la Révolution. On remarquera que dans ce portail principal, l'architecte a renoncé au système pyramidal, alors de tradition, et le monument emprunte, de sa forme carrée, un caractère imposant de puissance et de majesté. Nous n'insisterons pas sur la beauté universellement reconnue du chevet de la cathédrale (fig, 43) : il n'est pas de peintre qui ne soit allé y chercher une inspiration et une impression magique de couleur et de poésie.

La porte rouge (fig. 39 et 40), du côté du cloître, porte tout le caractère de ce que Lenoir appelle l'architecture *sarracénique* : elle est d'un dessin agréable et d'un arrangement luxueux. On prétend qu'elle fut construite en 1418, des libéralités de Jean sans Peur, duc de Bourgogne : mais ce n'est là qu'une hypothèse, et les figures qui la décorent permettent de croire qu'elle fut construite au temps de Philippe le Bel.

Le portail latéral (fig. 41 et 42), au midi de la cathédrale, construit en 1257, est également un type parfait, d'élégance et de richesse, de l'architecture sarracénique. Les sujets qui y sont figurés relatent les épisodes de la vie de saint Etienne, en souvenir de l'église primitive consacrée à ce saint, sur le terrain de Notre-Dame.

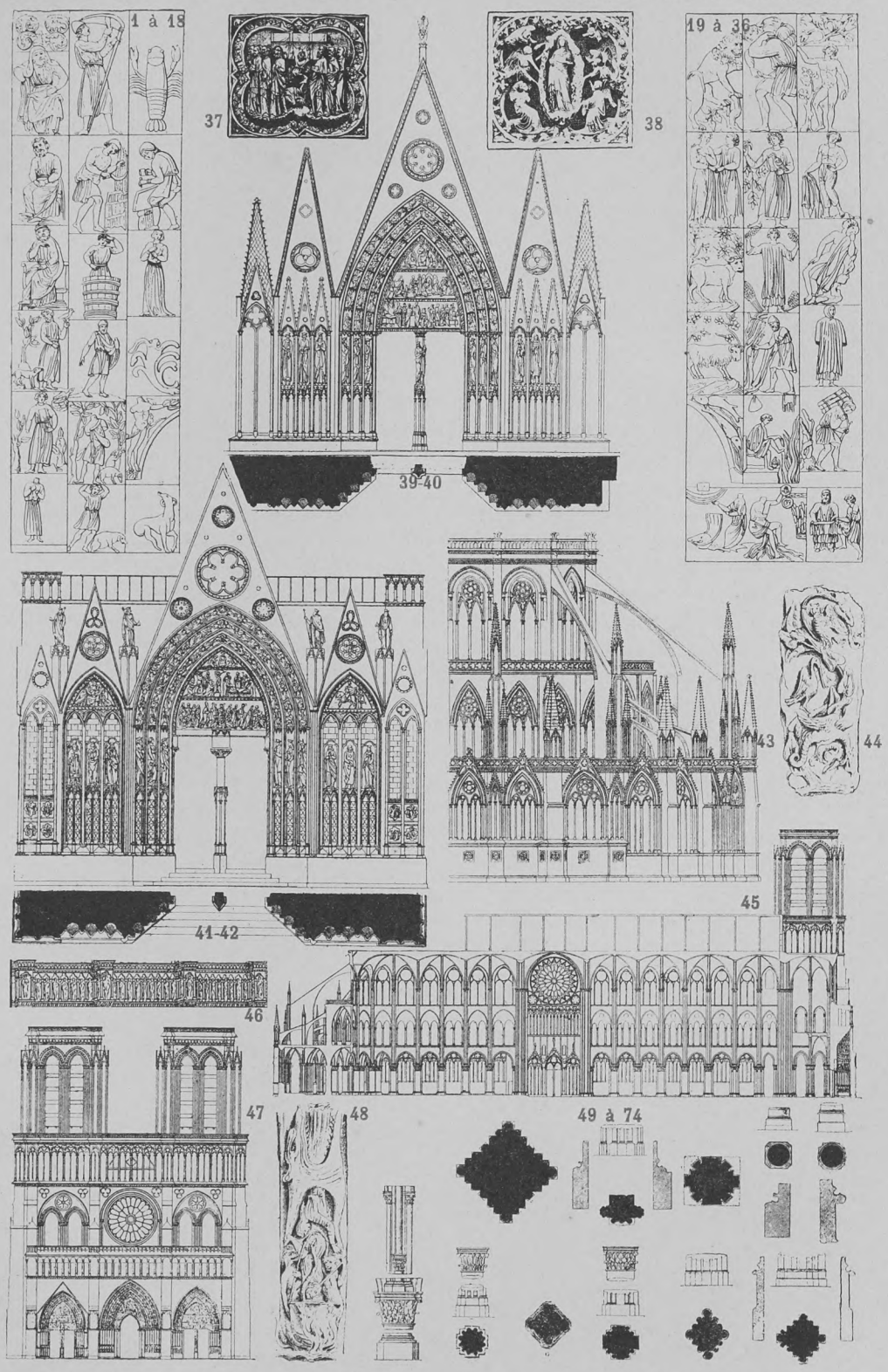
Nous avons reproduit, dans notre planche, le zodiaque qui décore les principaux piliers des murs de la porte à droite de l'église, côté nord. On sait que ce genre de décoration est fréquent dans les églises de l'époque ogivale : celui de Notre-Dame est sculpté sur cette porte latérale, en une sorte de calendrier de six colonnes. Les premières colonnes de droite et de gauche portent perpendiculairement les douze signes correspondant aux mois de l'année et aux planètes. Puis, dans les autres colonnes, viennent les travaux de la terre, correspondant aux mois, et des figures bibliques. En voici d'ailleurs le détail :

Figures 1 à 18 : 1. Le Cancer (juin). — 2. Un faucheur. — 3. Le patriarche Enoch. — 4. Un sculpteur, à la place du signe de la vierge (août). — 5. Un moissonneur. — 6. Jérémie. — 7. La Balance (septembre). — 8. Un vigneron. — 9. Ézéchiel. — 10. Le Scorpion (octobre). — 11. Un semeur. — 12. Daniel. — 13. Le Sagittaire (novembre). — 14. Un porcher. — 15. Saint Jean l'évangéliste. — 16. Le Capricorne (décembre). — 17. Le temps des tempêtes. — 18. (La figure est mutilée et indéchiffrable).

Figures 19 à 36 : 19. Le Lion (juillet). — 20. Un forain portant un ballot. — 21. Adam, nu. — 22. Les Gémeaux (mai). — 23. Un fauconnier. — 24. Adam, après le péché. — 25. Le Taureau (avril). — 26. La taille des arbres. — 27. Adam et Ève, pleurant. — 28. Le Bélier (mars). — 29. Un bûcheron. — 30. Un bienfaiteur de l'Église. — 31. Les Poissons (février). — 32. Un homme qui se chauffe. — 33. Isaac. — 34 et 35. Le Verseau (janvier). — Noé sur un monstre marin. — 36. Jacob reconnaissant Esaü.

Les figures 37 et 38 de notre planche représentent, l'une, le convoi funéraire de la Vierge; l'autre, son assomption.

Les figures 44, 48, 49 à 74 donnent des bas-reliefs, chapiteaux, bases et plans de diverses colonnes.



6. Élévation géométrale, coupe et détails donnant des exemples de l'union des styles pendant la période ogivale. A

Caractères d'élégante stabilité de l'architecture ogivale à la fin du XIIIe siècle.

Église Saint-Urbain, à Troyes.

Bien qu'elle soit demeurée inachevée, l'église Saint-Urbain à Troyes passe à juste titre pour un chef-d'œuvre, un de ceux que nous a légués le XIIIe siècle.

On sait que le trône pontifical fut occupé de 1261 à 1264 par Urbain IV, fils d'un savetier de Troyes; ce pape, en souvenir de sa ville natale, fonda, en 1263, l'église qui plus tard, fut placée sous son invocation.

Les sculptures qui ornent les porches du portail principal (fig. 1) et des portails placés à chaque extrémité du transept sont couverts de sculptures où la verve satirique des tailleurs de pierre s'est donné libre cours.

La nef est éclairée par des fenêtres dont les verrières remarquables datent du XIVe siècle. La voûte du chœur est d'une rare légèreté : les fenêtres, qui semblent la porter, sont partagées en trois compartiments surmontés d'un groupe de trois petites roses quadrilobées qui habillent l'ogive des verrières.

Le dallage de l'église compte un grand nombre de pierres tombales gravées des XIVe, XVe et XVIe siècles. Notre planche (fig. 4) donne celle d'un certain « Pierre Derbice, bourgeois de Troyes », qui trépassa l'an 1348, le lundi avant Noël, ainsi que l'indique l'inscription qui règne dans la bordure de la dalle remarquablement belle.

Elle est gravée en creux. La figure apparaît sur un fond de feuillages. A côté de la tête sont suspendus deux écussons, répétés sur le listel qui porte l'inscription. L'architecture qui l'encadre représente, suivant la tradition imaginée dès le XIIe siècle, un portique que l'époque voulait décoré de petites figures, de fenestrages à jour, de rosaces, de clochetons découpés et de contreforts; c'est là de l'architecture de fantaisie, mais qui répond bien au goût des maîtres de l'œuvre du XIVe siècle. Le caractère religieux est consacré par deux figures d'anges placées à la galerie supérieure et portant l'encensoir et la navette à encens. Aux angles de la pierre, le graveur, en des médaillons quadrilobés, a marqué les symboles des évangélistes.

On ne sait quel était ce Pierre Derbice, dont la mémoire est conservée avec une telle splendeur. Mais son costume est intéressant à étudier. Il est représenté tête nue, les mains jointes, les pieds chaussés appuyés sur un chien couché. Il est revêtu d'un large surcot à capuce, ouvert du côté droit de l'épaule jusqu'en bas. Dessous ce surcot, il porte la robe longue, ou garnache, à manches assez ouvertes pour laisser passer celles d'un troisième vêtement, serré au poignet et garni jusqu'au coude d'une *boutonnière* ou longue rangée de boutons.

La figure 3 reproduit l'abside; celle n° 5, donne des détails perspectifs de la structure, et celle n° 2, reproduit le porche latéral.

Caractères d'élégante stabilité de l'architecture ogivale à la fin du XIIIe siècle.

Église Saint-Urbain, à Troyes.

Bien qu'elle soit demeurée inachevée, l'église Saint-Urbain à Troyes passe à juste titre pour un chef-d'œuvre, un de ceux que nous a légués le XIIIe siècle.

On sait que le même pontifical fut occupé de 1261 à 1264 par Urbain IV, fils d'un savetier de Troyes; on peut, en souvenir de sa ville natale, fonda, en 1262, l'église qui plus tard, fut placée sous son invocation.

Les sculptures qui ornent les portes du portail principal (fig. 1) et des portails placés à chaque extrémité du transept sont nombreuses de sculptures où la verve satirique des tailleurs de pierre s'est donné libre cours.

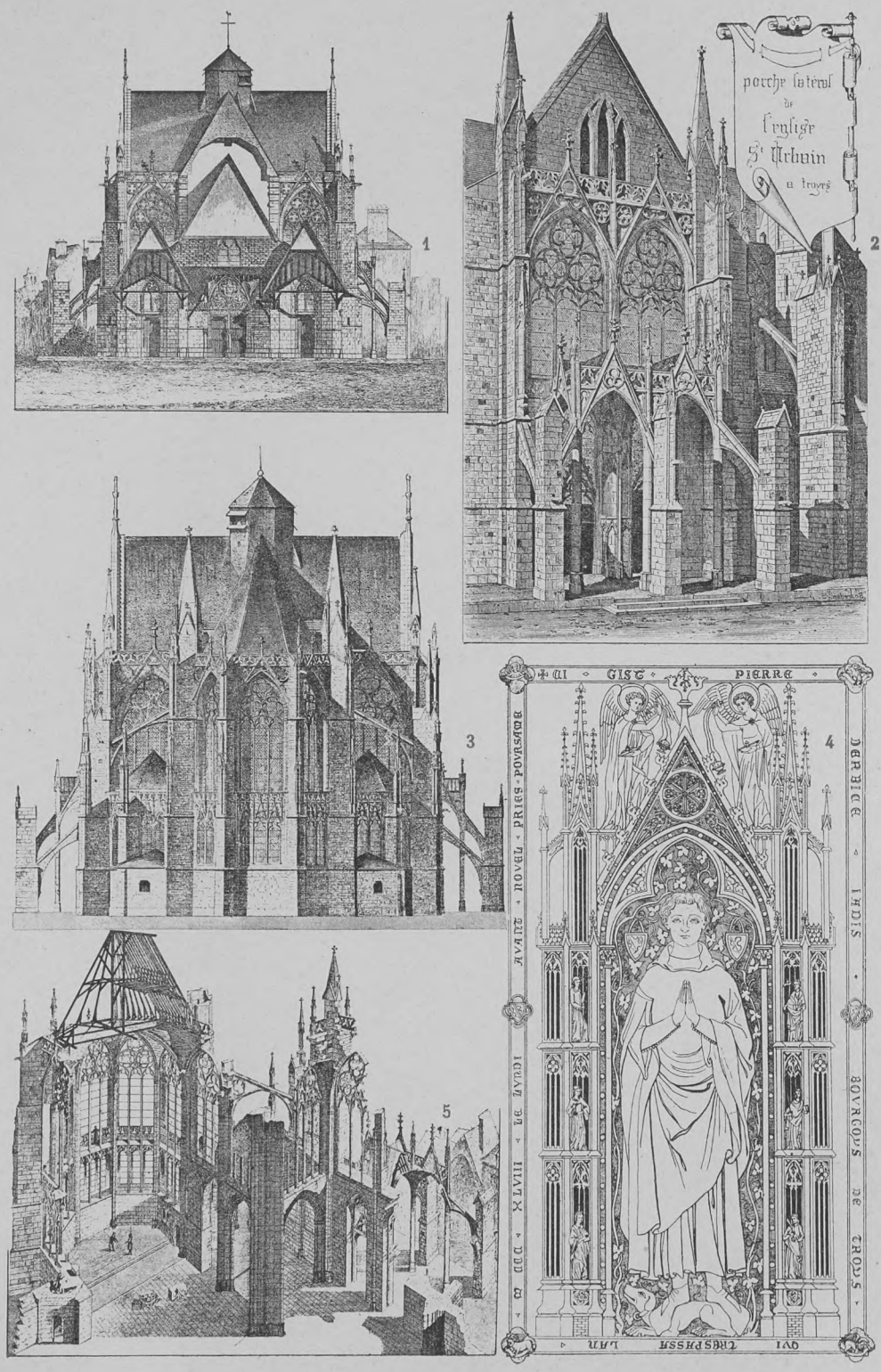
La nef est éclairée par des lunettes dont les verrières remarquables datent du XIVe siècle. La voûte du chœur est d'une rare légèreté : les lunettes, qui soulèvent la portée, sont portées en trois compartiments surmontés d'un groupe de trois petites roses quadrilobées qui habillent l'hiatus des verrières.

La dallage de l'église comporte un grand nombre de pierres tombales gravées du XIVe, XVe et XVIe siècles. Notre planche (fig. 4) donne celle d'un bailli à Pierre Berthier, bourgeois de Troyes, qui trépassa l'an 1548, le bailli ayant été, ainsi que l'indique l'inscription qui règne dans la bordure de la dalle remarquablement belle.

Elle est gravée en creux. La figure apparaît sur un fond de feuillage. A côté de la tête sont suspendus deux écussons, reposés sur le bâtel qui porte l'inscription. L'architecture qui l'encadre représente, suivant la tradition inaugurée dès le XIVe siècle, un portique que l'époque voulait décoré de petites figures, de fantaisies à jour, de rosaces, de clocheton décorés et de contreforts; c'est là de l'architecture de fantaisie, mais qui répond bien au goût des maîtres de l'œuvre du XIVe siècle. La caractère religieux est conservé par deux lampes d'autres placées à la galerie supérieure et portant l'encensoir et la navette à encens. Aux angles de la pierre, le graveur, en des médaillons quadrilobés, a marqué les symboles des évangélistes.

On ne sait quel était ce Pierre Berthier, dont la mémoire est conservée avec une telle splendeur. Mais son costume est intéressant à étudier. Il est représenté tête nue, les mains jointes, les pieds chaussés appuyés sur un chien couché. Il est revêtu d'un large surcot à capuce, ouvert du côté droit de l'épaule jusqu'en bas. Dessous ce surcot, il porte la robe longue, ou gardarde, à manches assez ouvertes pour laisser passer celles d'un troisième vêtement, serré au poignet et gorgé jusqu'au coude d'une fourrure ou longue range de boutons.

La figure 5 reproduit l'abside; celle n° 6, donne des détails perspectifs de la structure, et celle n° 7, reproduit le porche latéral.



11. Caractères d'élégante stabilité de l'architecture ogivale à la fin du XIIIe siècle. B

La simplicité dans l'architecture civile à la fin du XIIIe siècle.
La synthèse dans l'expression de la figure humaine.

Maison des Musiciens à Reims.

On connaît la célébrité de la maison des Musiciens de la rue de Tambour, à Reims, dans les annales archéologiques : c'est un monument de la fin du XIIIe siècle, dont la simplicité et le goût ont une saveur toute spéciale.

Notre planche en donne la façade (fig. 31) et les détails (fig. 1 à 30).

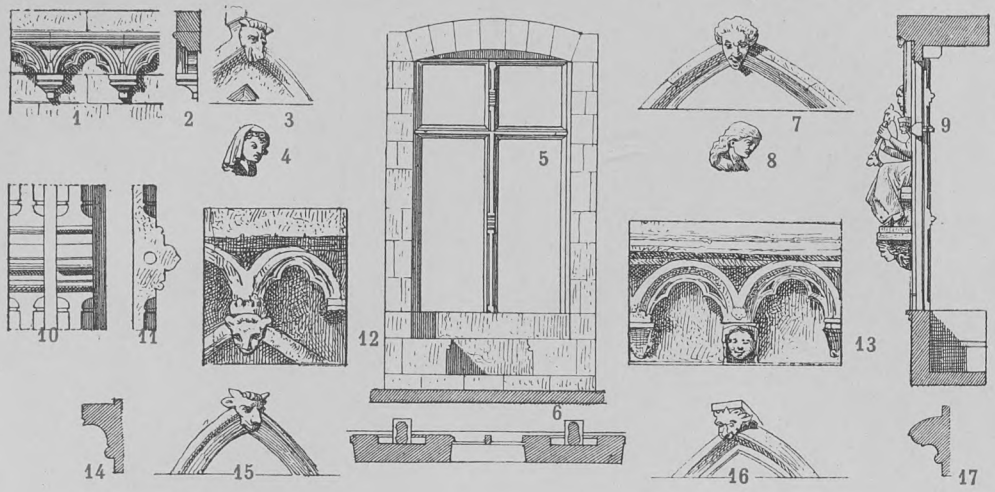
La façade présente deux étages : un rez-de-chaussée, où s'ouvrent deux boutiques et deux larges portes : l'une des boutiques est à plein cintre ; l'autre, ainsi que les portes, sont coiffées d'un arc surbaissé.

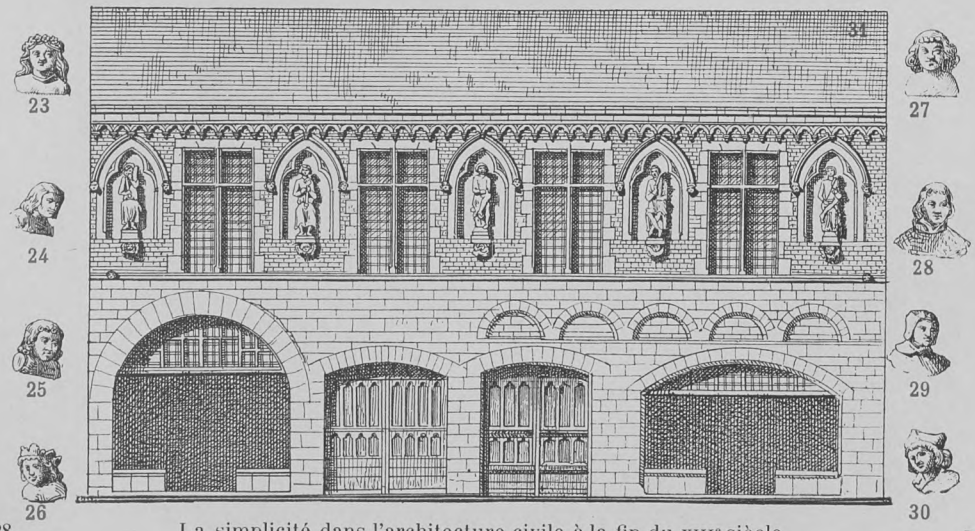
Au premier étage sont les cinq musiciens, au-devant d'une sorte de niche, et posés sur une console, au-dessous desquels des figures sont sculptées à mi-corps. Au-dessus de la niche à arcade trilobée se trouve une moulure en ogive, dont les extrémités et le point culminant sont marqués par des têtes sculptées, la plupart souriantes (fig. 3, 4, 7, 8, 12, 15, 16, 23 à 30).

Une corniche de couronnement (fig. 1, 2 et 13) règne le long de la façade suivant un principe de décor trilobé.

Les cinq musiciens sont jeunes, aux têtes curieusement expressives. Le violoniste est couronné de roses, ce qui semble lui attribuer une sorte de royauté sur ses compagnons. L'archet, dont il se sert, est en fer et d'une ligne très élégante ; l'instrument est une viole à trois cordes, dont une en bourdon. Son voisin joue de la harpe. Deux autres sont un joueur de tambourin et un joueur de cornemuse (fig. 18 à 22).

On remarquera la vue intérieure (fig. 5, plan et coupe fig. 6 et 9) d'une des fenêtres et les moulures des meneaux (fig. 10, 11, 14 et 17).





28. La simplicité dans l'architecture civile à la fin du XIIIe siècle.
La synthèse dans l'expression de la figure humaine.

Recherche de somptuosité dans le décor.
Puissante intensité d'expression dans la figure humaine.

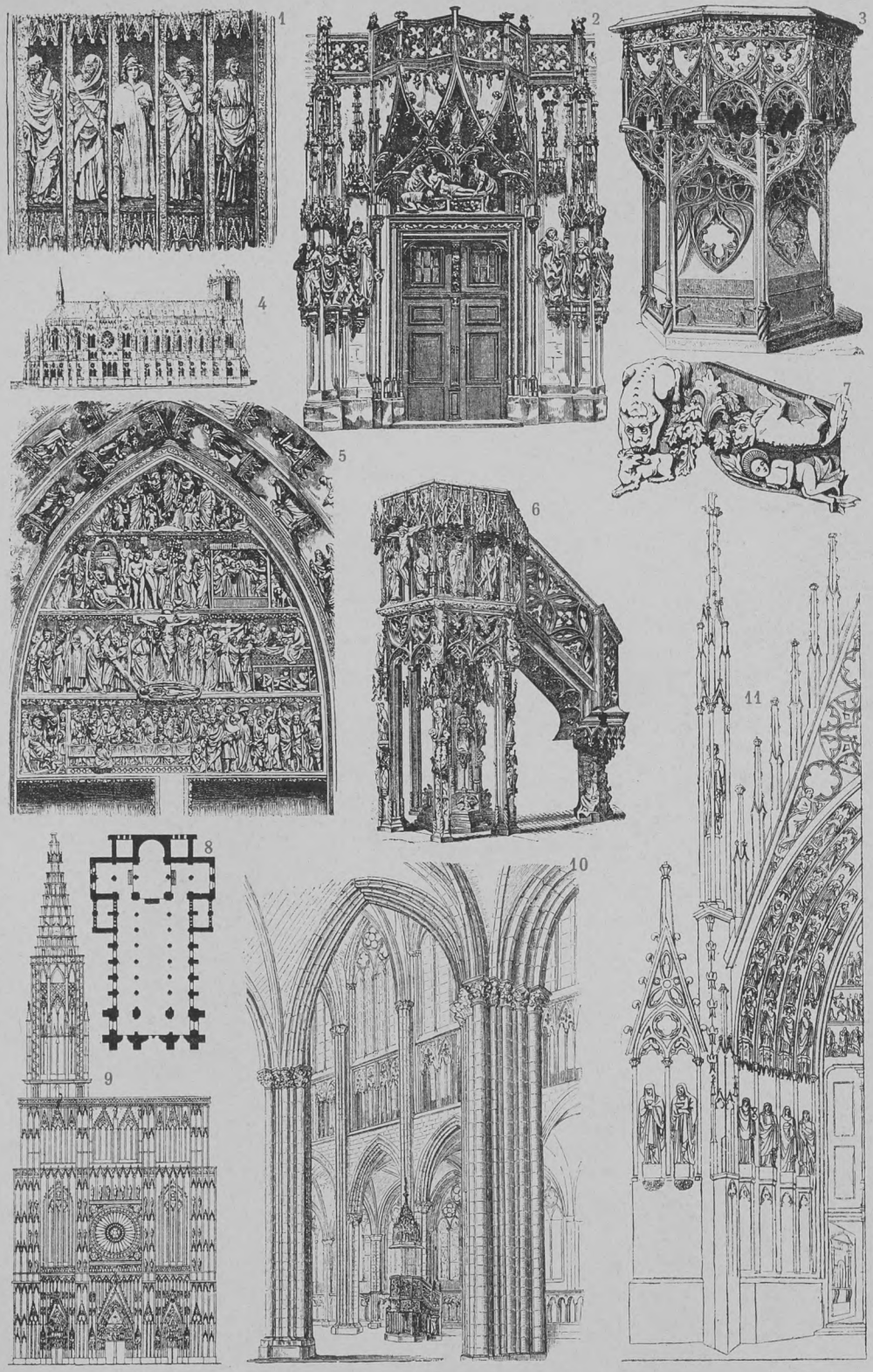
Cathédrale de Strasbourg.

La hauteur totale de la cathédrale de Strasbourg est d'environ 142 m. On y compte cinq étages : le premier qui monte jusqu'au-dessus des portails; le deuxième au-dessus de la rose; le troisième jusqu'à la plate-forme au-dessus des clochers; le quatrième, le dôme, jusqu'à l'endroit où se trouvent les tourelles hexagonales; le cinquième, la flèche, en pyramide octogonale, partout évidée; on sait que son faîte se termine par la lanterne, la couronne, la rose, puis la croix et le bouton, pierre octogonale sur laquelle quelques audacieux se sont risqués.

Voici des dates relatives à la construction de cette cathédrale (fig. 4, 8 et 9), et aux édifices qui l'ont précédée sur le terrain qu'elle occupe. Sous Clovis, cathédrale en bois, dont on prête l'achèvement à Dagobert Ier; — 873 et 1002, incendies partiels; — 1007, incendie complet par la foudre, — 1015, reconstruction par Wernha. — Nouveaux incendies en 1130, 1140, 1150, 1170. — La nef n'est achevée qu'en 1275. — En 1277, Erwein est chargé de construire le portail occidental; il fonde une loge de maçons libres et meurt en 1318. Son fis Jean lui succède et achève le second étage du portail; — 1365, la tour du nord monte jusqu'à la naissance de la flèche; — 1439, la flèche est terminée par Jean Aulltz de Cologne; — 1459, on renouvelle les voûtes et les toits de la cathédrale; — 1494, réparation de la chapelle Saint-Laurent qui sert de paroisse à une partie de la ville, et décoration nouvelle à la partie inférieure du portail, du croisillon septentrional, sur les dessins de Jacques de Landshut; — 1515, reconstruction de la chapelle Saint-Martin, aujourd'hui chapelle Saint-Laurent; — 1542, réfection de la voûte de cette chapelle; — 1565, 1626, 1654, nouveaux dégâts causés à la flèche par la foudre, et nouvelles réparations.

Notre planche donne une vue de l'intérieur, prise de la partie supérieure de la nef centrale (fig. 10), la reproduction du portail de Saint-Laurent (fig. 2), du baptistère (fig. 3), d'un motif à figure de monstre (fig. 7), de quelques statues et du tympan du portail central (fig. 1 et 5), dont les sculptures sont d'une surprenante imagination et d'une exécution robuste (fig. 11, élévation géométrale d'une partie de ce portail).

Nous nous arrêterons surtout à la chaire (fig. 6), qui est un chef-d'œuvre parmi ceux que nous a laissés le XVe siècle; elle est en pierre et sculptée dans le goût ogival flamboyant le plus caractérisé. Son auteur se nommait Jean Hammerer, à qui l'exécution en fut confiée en 1486. Elle est portée par un pied octogonal, entouré de six colonnettes. Au centre, une *Pieta*, puis, sur le pourtour de la chaire plus de cinquante statuettes, où vivent tous les acteurs du drame chrétien. Les deux figures assises au pied de l'escalier sont, dit-on, celles de Hammerer et de sa femme. Au XVIIe siècle, un menuisier d'art exécuta une boiserie pour servir de chapiteau à cette œuvre parfaite dans sa conception première.



37. Recherche de somptuosité dans le décor. E
Puissante intensité d'expression dans la figure humaine.

Documents caractéristiques de décoration dans les œuvres de tradition ogivale au XIVe siècle, et pendant le premier quart du XVe siècle.

Cette planche comporte un certain nombre de détails d'ornementation particuliers empruntés à diverses sources, à diverses matières, qui en justifient la formule;

Ornements de manuscrits (fig. 1, 15, 18, 19 et 20).

Encadrement d'imprimerie gravé sur bois (fragment). On sait que les graveurs sur bois, bien avant l'invention de la typographie, s'inspiraient, pour leurs encadrements, de motifs qui, dès le XIVe siècle, étaient répandus sous forme de cahiers gravés (fig. 2, 7, 8 et 11).

Vitrail que l'on prétend avoir orné une chapelle de l'église des Cordeliers de Rieux, à Toulouse (fig. 13).

Tombe de deux enfants d'un bourgeois de Mauléon, dans le cimetière de Bramavaca (Hautes-Pyrénées). L'œuvre est bien du style ogival du XIVe siècle; mais elle est certainemnnt d'une exécution plus récente. On la comparera utilement à la dalle tumulaire (fig. 16) de Jehan d'Hesteménil et de son neveu Ph. Le-Oudeur, de Logny, dalle qui est de la seconde moitié du XIVe siècle (fig. 22).

Très belle plaque commémorative de la fondation d'une église dédiée à sainte Catherine par des sergents d'armes, qui, chargés de la défense d'un fort, en avaient fait le vœu s'ils demeuraient victorieux (fig. 6).

Ornements du XVe siècle (fig. 3 et 4).

Ornements plus caractéristiques encore de la seconde période de l'évolution ogivale : l'enroulement est souple et gracieux : ce sont des branchages faits de feuilles de chardon, d'où s'échappent, par une fantaisie osée, des fleurs de lupin et d'œillet; l'artiste n'a cherché qu'un système décoratif et il y est parvenu très heureusement (fig. 17 et 21).

Quelques fleurons reproduits en ordre régulier sur des tentures et des pavés du commencement du XVe siècle (fig. 5, 10, 12 et 14).

Triptyque en ivoire représentant divers épisodes de la vie de la Vierge (fig. 9).

61. Éléments caractéristiques de décoration dans les œuvres de tradition ogivale au XIVe siècle, et pendant le premier quart du XVe siècle.

Effet décoratif obtenu par la seule disposition des fenêtres. Chapiteaux ornés de feuillages interprétés à l'état de nature. (Milieu du XIVe siècle.)

Maison du Grand Veneur à Cordes. — Maison à Sarlat.

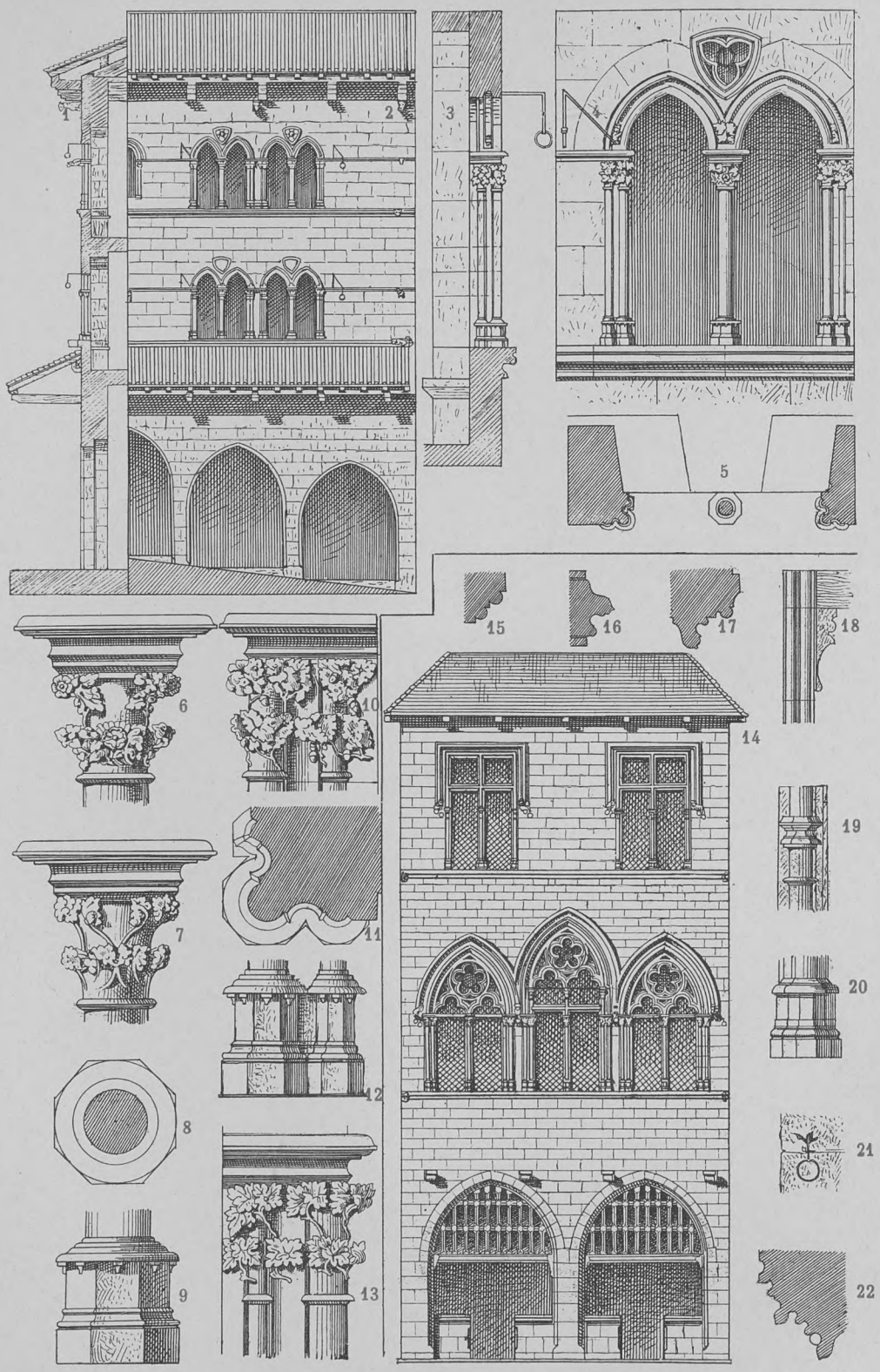
Les documents réunis dans cette planche sont empruntés à deux constructions qui paraissent dater du milieu du XIVe siècle.

Dans la maison dite du Grand Veneur, à Cordes (fig. 2, et coupe fig. 1) les fenêtres en ogive, géminées, sont d'une délicieuse élégance (fig. 3, profil — fig. 4, ensemble — fig. 5, plan) : des colonnettes soutiennent l'ogive, sur des chapiteaux délicatement décorés de feuilles et de fleurs (fig. 6 à 13) ; entre les deux courbes de l'ogive, se trouve un ornement tréflé d'un effet peu banal, encore qu'un peu lourd (fig. 4).

On remarquera combien l'architecte a profité habilement et simplement de la situation en pente qui l'oblige à étager ses arcades du rez-de-chaussée (fig. 1).

La maison de Sarlat (fig. 14) est d'une invention plus heureuse encore. Les deux arcades du rez-de-chaussée ont l'ogive garnie d'un grillage reposant sur deux consoles ; au premier étage trois fenêtres sont accolées, celle du milieu plus haute que les autres : l'ogive est remplie par des rosaces à cinq lobes, portant sur des meneaux trilobés ; de fines colonnettes à chapiteaux sculptés soutiennent l'arcade des ogives, dont la forme s'harmonise heureusement avec les deux fenêtres carrées du second étage, au chambranle formé d'une moulure triple.

Détail des documents de la maison de Sarlat : Moulure de l'arcade du rez-de-chaussée (fig. 15). — Bandeau du premier étage (fig. 16). — Profil de l'archivolte (fig. 17). — Arcades du rez-de-chaussée, console et poutre (fig. 18). — Chapiteau et colonne du deuxième étage (fig. 19 et 20). — Ferrements (fig. 21) et profils des archivoltes du premier étage (fig. 22).

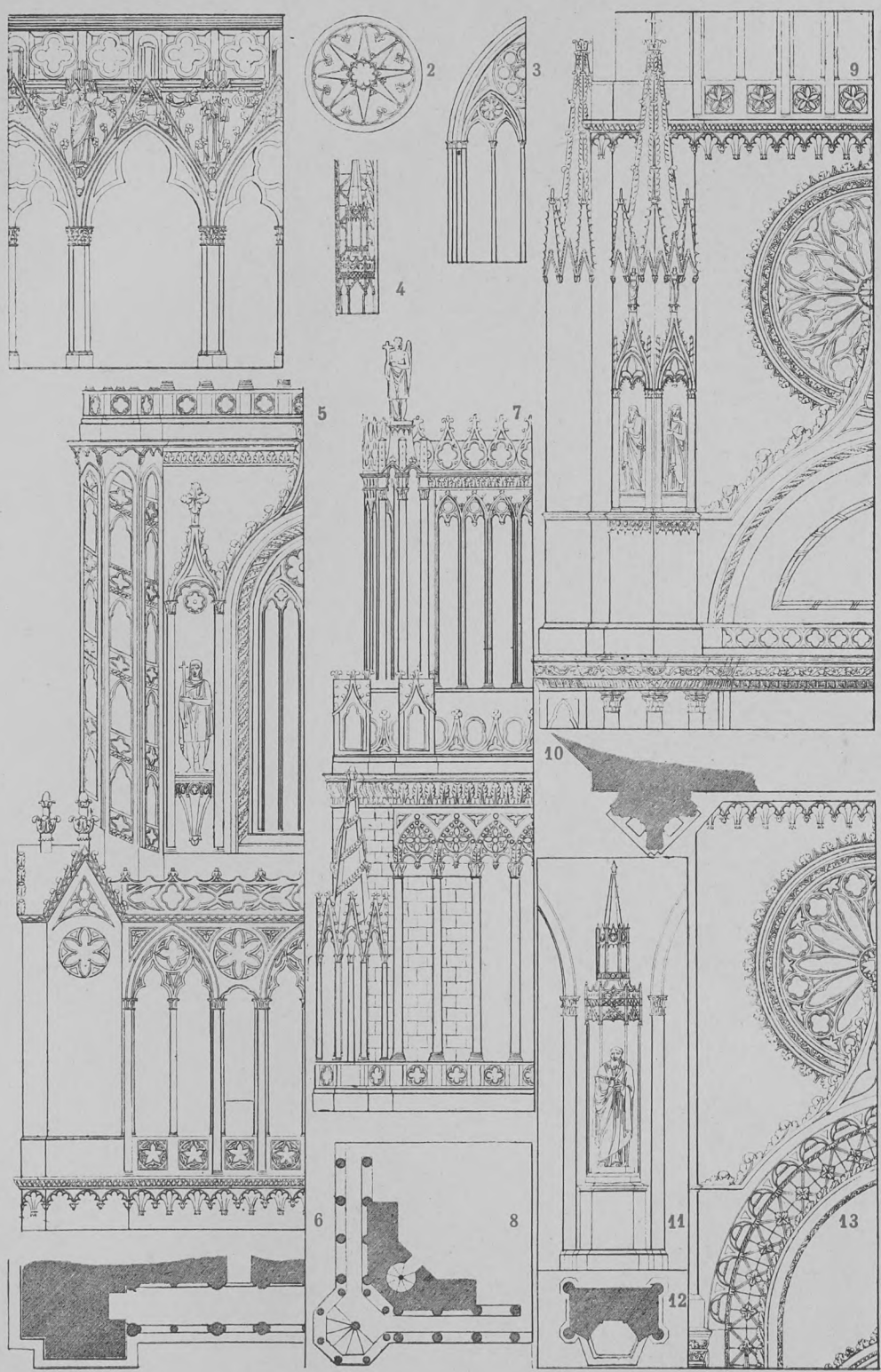


87 Effet décoratif obtenu par la seule disposition des fenêtres. Chapiteaux ornés de feuillages interprêtés à l'état de nature. (Milieu du XIVe siècle). L

Absence de caractère, d'unité et de puissance dans un pastiche d'architecture ogivale.

Notre-Dame d'Orléans.

Nous ne reproduisons quelques détails (la plupart avec plans) de la cathédrale d'Orléans (fig. 1 à 13) qu'à titre de curiosité et comme pastiche : l'église avait été détruite complètement en 1567 par les calvinistes; en 1601, Henri IV, venu à Orléans avec la reine, posa la première pierre du nouvel édifice, à l'endroit où s'était élevé l'ancien, et la construction s'en fit lentement. L'architecte s'était proposé de copier la formule gothique; mais il utilisa, en un accord qui d'ailleurs est assez adroit, les expressions du XIIIe et du XIVe siècle. Son œuvre ne manque pas d'élégance, mais elle manque assurément de ce caractère d'unité et de puissance, qui est dominant dans plusieurs des édifices dont nous avons parlé précédemment. — Le clocher ne fut achevé qu'en 1707.



13. Absence de caractère, d'unité et de puissance dans un pastiche d'architecture ogivale.

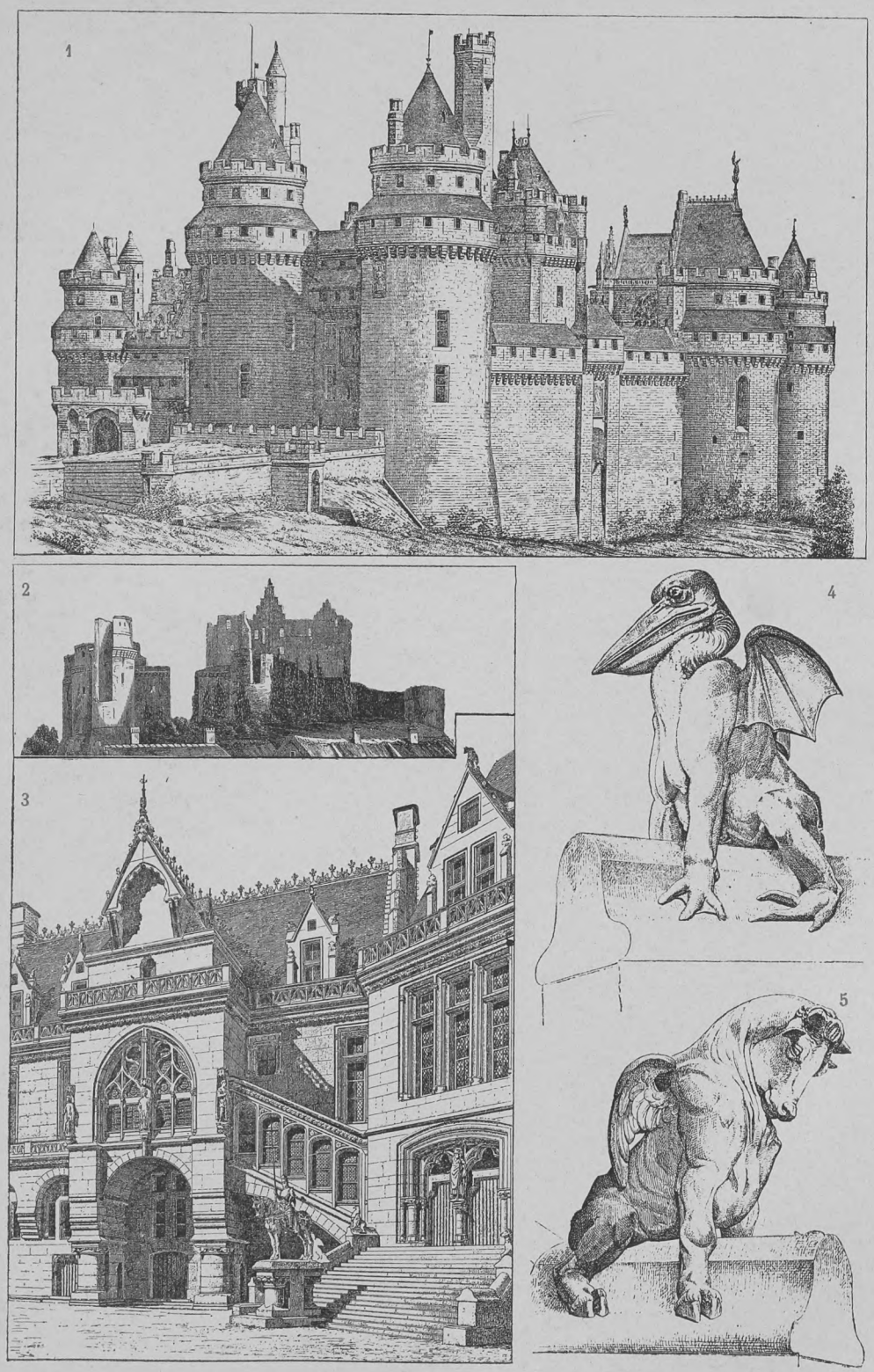
Un château fort au XIVe siècle. — Restauration.

Château de Pierrefonds.

Le château de Pierrefonds, forteresse élevée sur un roc vers la fin du XIVe siècle, fut pendant plus de deux siècles un refuge de mécontents : on y soutint des sièges, et les murailles furent assez solides pour résister à toutes les attaques. Au XVIIe siècle, le marquis de Cœuvres, capitaine de Pierrefonds, prit parti contre le roi : Louis XIII envoya contre lui Charles de Valois avec de l'artillerie et 15 000 hommes, et un an après la capitulation, le château fut démantelé : on renversa les fortifications d'entrée et on enleva la toiture ; mais on ne put tout abattre, tant la pierre de taille et les moellons formaient un massif résistant.

Ce sont les ruines du château (fig. 2) que M. Viollet-le-Duc restaura, en une œuvre qui reste son chef-d'œuvre (fig. 1). La statue équestre, en bronze, placée devant le grand perron du château (fig. 3) est de M. Frémiet, et représente un seigneur armé en guerre, avec son équipement d'une scrupuleuse exactitude.

Les figures 4 et 5 reproduisent les animaux fantastiques qui se trouvent au haut de l'escalier du perron.



36. Un château fort au XIVe siècle. — Restauration. E

Expression de la figure humaine à la fin du XVIe siècle.

Cathédrale d'Amiens.

Il ne suffit pas d'assigner une date à un monument, il faut avoir soin de chercher si, dans un monument dont on possède la date d'achèvement, il ne se trouve pas certains détails faisant bien corps avec l'ensemble et pourtant susceptibles d'avoir été exécutés postérieurement. Nous en avons un exemple frappant dans la rose et la galerie du portail méridional de la cathédrale d'Amiens (fig. 8).

Une inscription, aujourd'hui effacée, marquait l'année 1388, comme date d'achèvement de cette cathédrale, par les soins de Thomas et Renaud de Cormont, le père et le fils; l'édifice ayant été commencé en 1220 par Robert de Luzarches. Or la rose que reproduit notre planche ne peut être que du commencement du XVe siècle, au plus tôt, ainsi que l'indiquent le dessin flasque de son arrangement et les compartiments lancéolés, qui préparent à l'évolution flamboyante. Il n'en est pas de même pour les fenêtres reproduites dans les figures 1, 2, 3 et 5, qui peuvent très bien être du dessin de Robert de Luzarches.

Voici une tombe admirable (fig. 6), qui occupe l'entrée de la cathédrale d'Amiens, à l'intérieur, à droite du grand portail; elle est en bronze et en haut relief. De chaque côté, trois lions, dont on n'aperçoit que la tête semblent écrasés sous son poids; la figure principale qu'on voit couchée en des habits épiscopaux est celle d'Évrard de Fouilley, quarante-cinquième évêque d'Amiens. Sous la tête, on a placé un coussin brodé; les pieds écrasent les Vices et l'Hérésie vaincus, symbolisés par deux dragons; les figures accessoires sont deux anges ailés qui officient comme thuriféraires, et deux diacres portant des cierges : l'encadrement est fait par une niche aux détails architectoniques.

Sur le listel une inscription est gravée en lettres onciales. Pour la lire, il faut commencer à gauche, à la naissance de l'arcade : les mots en sont abrégés, mais il est aisé de les reconstituer; on obtient les vers suivants, qui certes ne passeront jamais pour de la haute latinité :

Qui populum pavit, qui fundamenta locavit
Hujus structuræ, cujus fuit urbs data curæ,
Hic redolens nardus fama resquiescit Ewardus;
Vix pius afflictis, viduis tutela, relictis
Custos, quos poterat recreabat munere, verbis,
Mitibus agnus erat, tumidis leo, lima superbis.

« Celui qui nourrit le peuple, qui jeta les fondements de cet édifice, celui à qui le soin de cette ville fut confié, et dont la renommée avait un parfum de l'encens, Évrard

repose ici. Homme doux aux affligés, soutien des veuves, gardien des abandonnés, donnant dans la mesure du possible, la consolation du secours et de la parole, il était agneau pour les humbles, lion pour les méchants, lime pour les orgueilleux. »

Remarquons, en passant, le costume que porte l'évêque regretté en ces termes touchants : une mitre simple (*mitra simplex*) dont les falons tombent derrière le cou ; une chasuble simple et légère au large collet ouvert, par lequel on aperçoit l'amict, et ornée d'une bande brodée ; une dalmatique longue et fendue sur les côtés. Au bras gauche, un court manipule.

La figure 7, empruntée à une sculpture de la partie de gauche du grand portail, représente saint Firmin, mort en 1223, et qui fut le prédécesseur de Évrard de Fouilley. Il est figuré la main droite levée, dans un geste de bénédiction, la main gauche appuyée à la crosse, dont la volute devrait être tournée en avant.

La figure 4 donne une perspective de la cathédrale d'Amiens, ce gigantesque édifice où l'architecte a su ne rien faire qui puisse sembler massif : on remarquera l'élévation et le jet hardi des voûtes, la délicatesse des fenêtres et des arcades, la régularité et l'harmonie des proportions.

Les voûtes, élevées sur cent vingt-six colonnes, sont à arêtes et reposent sur quatre nervures croisées en diagonale. Il y a quarante et une grandes fenêtres, sans compter celles des chapelles ni celles de la galerie qui entoure le chœur, et trois grandes roses.

27. Expression de la figure humaine à la fin du XIVe siècle. D

Le style ogival du commencement du XVe siècle, dans Paris, est caractérisé nettement dans la haute fenêtre reproduite, ainsi que dans les marmousets à expression grotesque.

Église Saint-Séverin, à Paris.

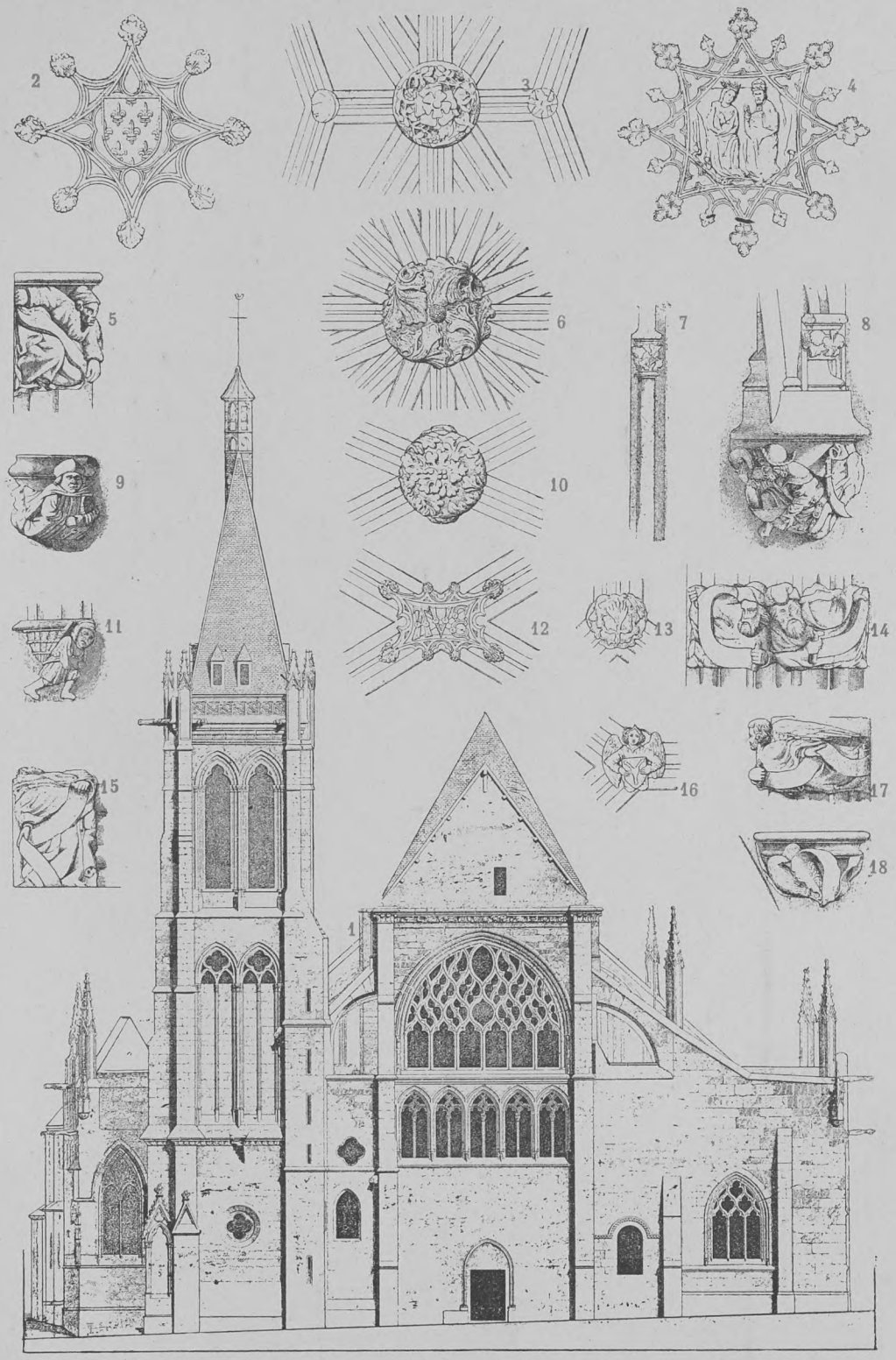
L'histoire de l'église Saint-Séverin serait fort intéressante à écrire avec quelque développement. Il n'est pas de sanctuaire dont l'édification, modifiée et augmentée au cours des siècles, soit plus intimement liée à la piété de fidèles tantôt célèbres, tantôt obscurément anonymes, pas de sanctuaire qui soit par conséquent l'expression d'une foi plus sincèrement et profondément humaine. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre un pareil travail. Rappelons seulement que, dès le Ve siècle, il se trouvait à la place où est construite l'église, une basilique primitive, alors entourée de bois et de vignes, et successivement consacrée à saint Clément, saint Laurent, saint Martin, saint Jean-Baptiste. Plus tard, elle fut placée sous l'invocation de saint Séverin, abbé d'un monastère de Savoie, et médecin assez réputé, pour que le médecin de Clovis, Tranquillinus, l'appelât auprès du roi atteint d'une fièvre maligne.

Au IXe siècle cette basilique, qui après plusieurs ravages n'était plus qu'un baptistère et qu'une chapelle, redevint basilique et servit de paroisse aux femmes des rois de France, dont le palais était installé aux Thermes de Julien. Les Normands la détruisirent complètement.

Au XIe siècle, Henri I en fit don à Notre-Dame; mais les bois et les vignes avaient disparu ; une ville s'était agglomérée dans ces parages; des nécessités paroissiales firent relever les ruines, et une sentence arbitrale de 1210 nous entretient de l'établissement de sa cure archipresbytérale. Au XIVe siècle, Clément VI s'y intéressa et accorda des indulgences à ceux qui aideraient à sa reconstruction : autour de la nef agrandie, des chapelles et des piliers se multiplièrent, et ce n'est qu'en 1493 qu'elle fut solennellement bénie.

Notre planche, avec une vue de la façade principale à l'état ancien (fig. 1), donne une série de détails architectoniques du plus haut intérêt. Dans cette façade principale, la haute fenêtre en pierre découpée est du XVe siècle.

Les autres figures représentent les clefs de voûte (fig. 2, 3, 4, 6, 10, 13, 16) et les marmousets. Les clefs de voûte y sont très variées; leur sculpture semble servir de cadenas à la rencontre des nervures; ce sont principalement, un écu de France fleurdelisé (fig. 2); la bénédiction de la Vierge (fig. 4) dans un décor adroitement combiné de trèfles; puis des rosaces faites de feuillages groupés ou de fleurs (fig. 3, 6 et 10), etc. Les marmousets ou figures humaines, placées d'une façon très caractéristique au XIVe et au XVe siècle dans le décor des chapiteaux et des croisées, font l'objet des figures 5, 8, 9, 11, 14, 15, 17 et 18.



95. Le style ogival du commencement du XVe siècle, dans Paris, est caractérisé nettement dans la haute fenêtre reproduite, ainsi que dans les marmousets à expression grotesque. M

Un morceau fortifié d'architecture civile au commencement du XVe siècle. Exemple qu'on ne peut généraliser ni étendre à un système habituel de construction.

Tour de Jean sans Peur à Paris.

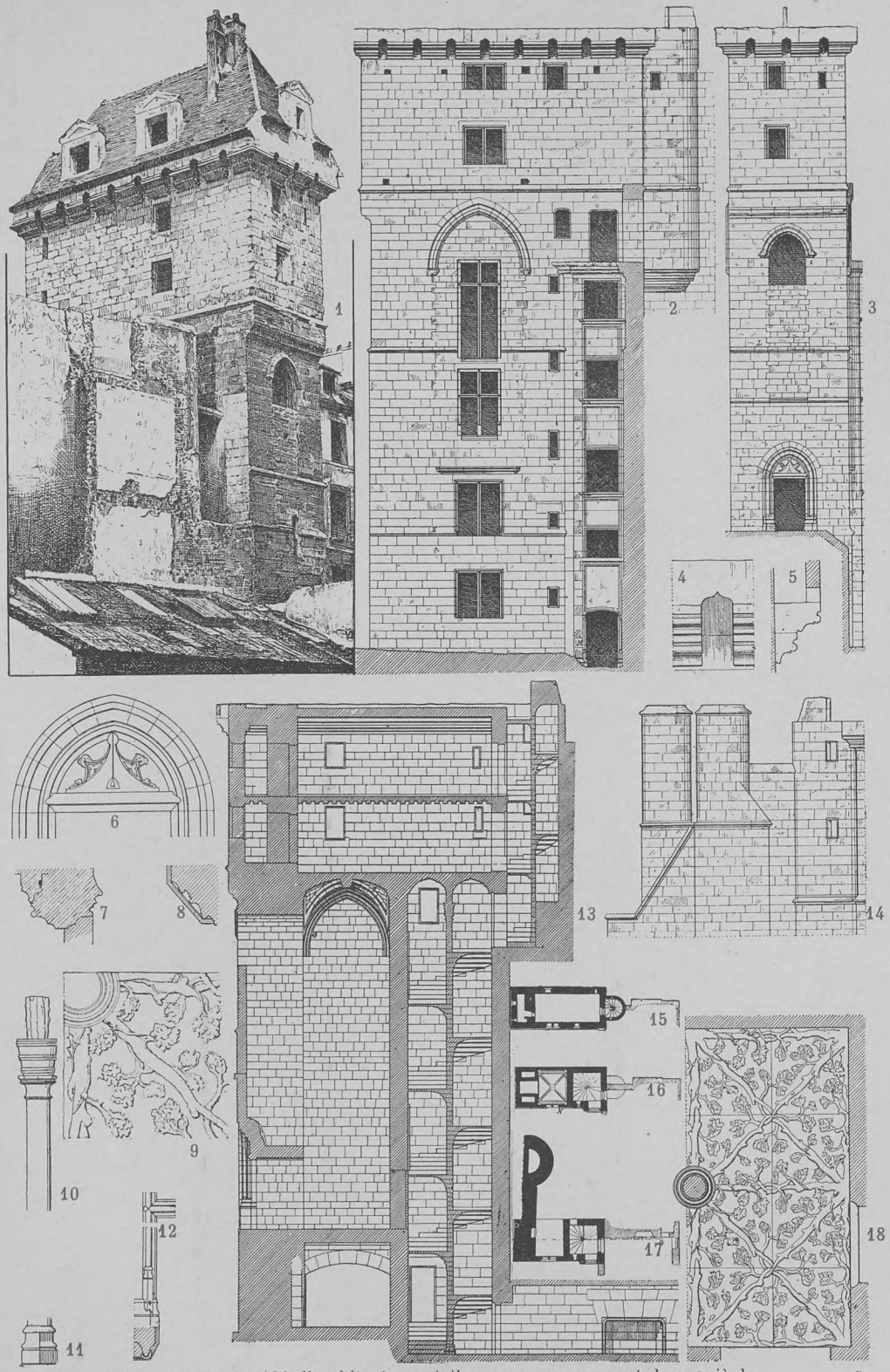
La tour carrée de Jean sans Peur à Paris, vieille construction, d'aspect triste (fig. 1), est une relique historique. Peu de monuments ont, dans leur état civil, des faits qui soient mieux de nature à piquer la curiosité. Cette tour à laquelle on a ajouté un toit, parce que cela permettait d'y établir un logement de plus, faisait partie autrefois du manoir des ducs de Bourgogne, dont la vaste étendue était limitée par les rues Pavée, du Petit-Lion, Saint-Denis, Mauconseil et Montorgueil.

Jean sans Peur avait fait construire cette tour de 1408 à 1410, pour s'y enfermer la nuit et se sentir à l'abri d'un coup de main de la part de ceux qui eussent voulu venger l'assassinat du duc d'Orléans, dont il s'était vanté d'être l'auteur.

La tour est en pierre de taille, d'une solidité à toute épreuve : le faîte était comme une forteresse, garni de mâchicoulis. L'une des baies extérieures présente un tympan en ogive; une double nervure trilobée à l'intérieur et relevée d'un chou frisé remplit le vide du tympan, au milieu duquel pend un fil à plomb (fig. 6 et profils fig. 7 et 8).

Notre planche donne l'état actuel et les plans de cette construction où le souci de la sécurité de celui qui l'a fait édifier n'a pas laissé de place à un effort d'art décoratif.

Les figures non citées représentent : nos 2, 3, 4, 5 et 13, restitution et coupe; no 18, demi-voûte de l'escalier et nos 9, 10 et 11, détails ; no 17, plan du rez-de-chaussée ; no 16, plan du premier étage ; no 15, plan du second étage ; no 12, chambranles et meneaux; no 14, cheminées.



26. Un morceau fortifié d'architecture civile au commencement du xve siècle. D
Exemple qui ne peut généraliser ou s'étendre à un système habituel de construction.

Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements au milieu du xve siècle.

Ornements d'un beau caractère, relevés sur des manuscrits du xve siècle : l'extraordinaire habileté de l'artiste a poussé quelques archéologues à croire que c'étaient là œuvres du xvie siècle : nous ne croyons pas cette opinion exacte : la façon dont les feuilles sont roulées appartient bien au xve siècle (fig. 3, 7, 13 et 14).

Charmants chapiteaux de colonnettes qui marquent bien la différence de deux périodes ogivales : la figure 21 est un chapiteau du xive siècle, la figure 15, un chapiteau du xve siècle : remarquer la disposition des feuilles (fig. 15 et 21).

Curieux arrangement de lit dans un intérieur riche du xve siècle. Peut-être un lit royal; son *poêle à gouttières*, décoré de fleurs de lis détachées qui forment une sorte de couronne au pourtour, est suspendu aux solives du plafond, par des torsades dorées. Le *chevet* s'appuie sur une galerie découpée à jour et dorée également; les courtines et la *couverture* sont faits d'étoffe pourpre à doublure verte (fig. 10).

Belle tenture de fond qui descendait d'un dais, et formait dossier d'une place d'honneur (fig. 16).

Dosseret à fenestrage à jour, qui servait de chevet à un lit, royal probablement. Il porte tous les caractères du style ogival flamboyant, celui du xve siècle (fig. 11).

Étoffes brodées, dont on faisait le ciel du dais promené dans les processions. Il était porté par un bâton aux quatre coins, au-dessus d'une personne royale ou du Saint-Sacrement : c'était le poêle, mais ce mot n'a plus le même sens aujourd'hui (fig. 20 et 22).

Plafond peint et doré, du milieu du xve siècle; c'était là un décor habituel : on avait soin de dissimuler la monotonie des soliveaux sous un revêtement de peinture à plat, et parfois de reliefs sculptés ou ciselés. Sur les fonds se détachaient, en peinture également ou en or, des rosaces, des arabesques, des étoiles, et autres ornements courants. Parfois des frises à sujets et à figures régnaient spirituellement le long des sommiers, et en cachaient l'épaisseur (fig. 12).

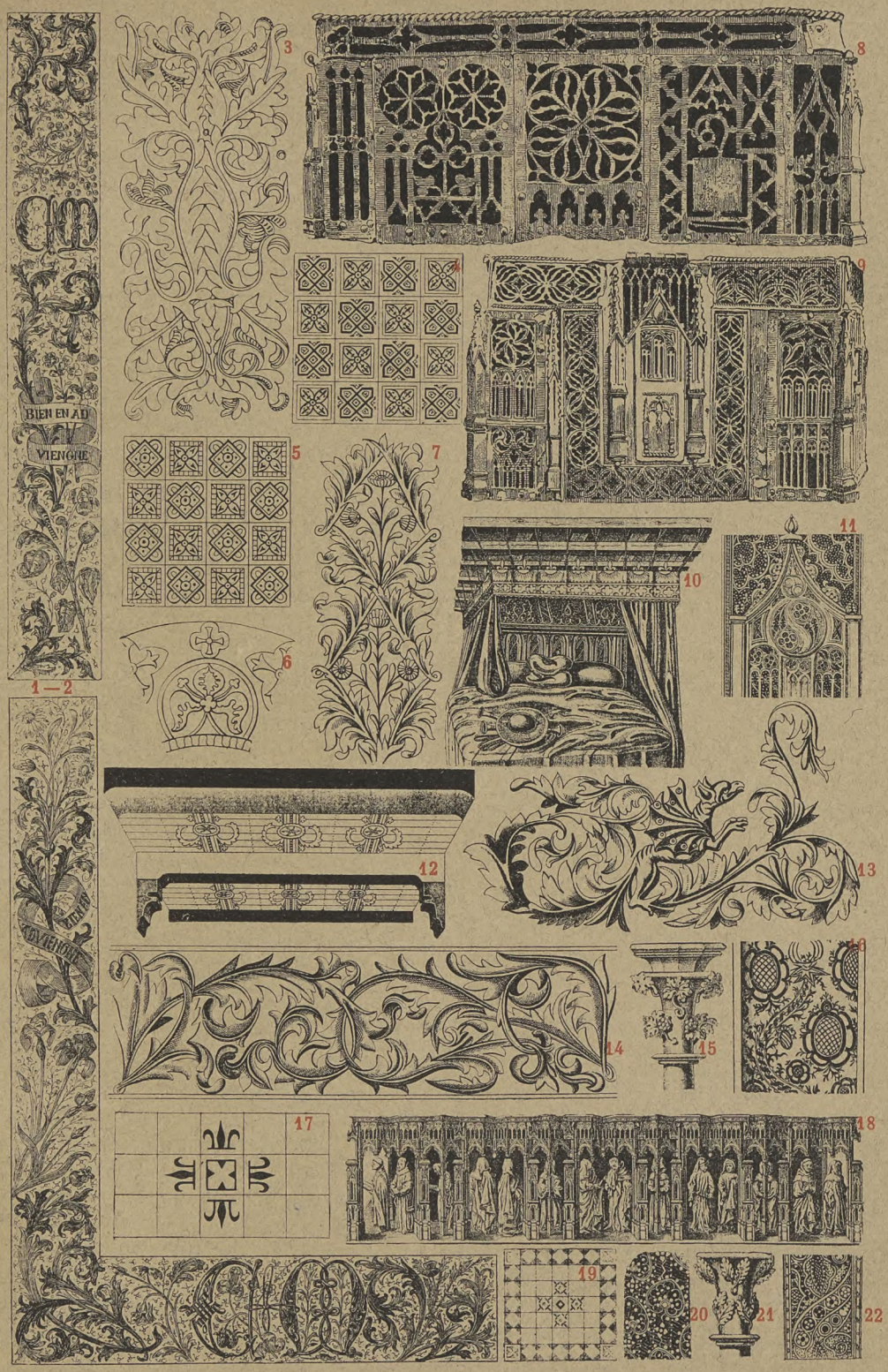
Très joli dessin, aux formes géométriques, d'un dallage de plancher, du xve siècle (fig. 19).

Voici deux assemblages de pavés dont la fabrication, usuelle aux xive et xve siècles, est d'un réel intérêt (fig. 4 et 5). Ces pavés étaient faits d'une terre blanchâtre, sur laquelle, à l'aide d'une pointe, on traçait, en creux assez profond, le contour des compartiments qui devaient constituer le décor; on mettait au pinceau la couleur dans ces sortes de rainures, et l'on faisait ensuite cuire le pavé. Après cuisson, la couleur développée donnait au décor l'apparence d'une mosaïque à pièces de rapport.

Décors de fleurs, en bordure d'un manuscrit (fig. 1 et 2).

Fragments en fer découpé, que nous attribuons plutôt au commencement qu'au milieu du xve siècle (fig. 8 et 9).

Sculpture décorative du tombeau de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, et de Marguerite de Bavière : très bel ensemble, d'expression vivante; les détails architectoniques sont de la pure invention ogivale du xve siècle (fig. 18).



62. Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements au milieu du xve siècle.

Vers la fin du xve siècle, le Style ogival est prodigue d'ornements; il perd définitivement toute simplicité.

Église de Saint-Ouen à Rouen.

Nous avons dit, dans notre travail sur les *Objets d'art et la Curiosité*, que le style ogival flamboyant, en dehors de l'élément décoratif auquel il doit son nom, se caractérisait encore, non par un maniérisme exagéré, mais par une inquiétude d'amincir les lignes et d'alléger les formes à l'excès : il semble que les architectes et les artistes de cette troisième époque de l'ère ogivale aient perdu en naïveté d'inspiration ce qu'ils avaient gagné en habileté : ils ont conscience de cette habileté, et il ne leur déplaît pas d'accomplir sérieusement des tours de force. L'église de Saint-Ouen, de Rouen, qui date du commencement du xve siècle, en témoigne avec éclat, ainsi que les dessins de notre planche le montrent (fig. 1 à 5 et 7). On y voit les piles s'effiler dans un décor surchargé et évidé à l'excès. Il y a à la fois ondulation et sécheresse dans l'effet produit par ces procédés; mais il faut bien convenir que cette décadence présente une saveur très spéciale, qu'on goûte malgré soi, et qui vous arrache des cris d'admiration, ou tout au moins de complaisantes excuses.

L'église de Saint-Ouen a été commencée en 1318 par Jean Roussel; on assigne à son achèvement la date de 1614. C'est la cinquième église construite sur l'emplacement de l'abbaye, que Clotaire Ier avait fondée en 558.

Chose assez rare, les continuateurs de l'œuvre de Jean Roussel respectèrent à peu près le plan par lui arrêté : parmi ces continuateurs, on peut retrouver les noms du cardinal d'Estourville, qui construisit le jubé (fig. 8), détruit en 1562; du cardinal Bohier, qui acheva la nef, et du cardinal Cibo qui termina l'édifice, sauf le grand portail qui est moderne (1846-1852).

Nous ne pouvons donner ici l'analyse complète du monument : un volume y suffirait à peine : mais voici quelques détails caractéristiques qui marquent dans la formule ogivale flamboyante.

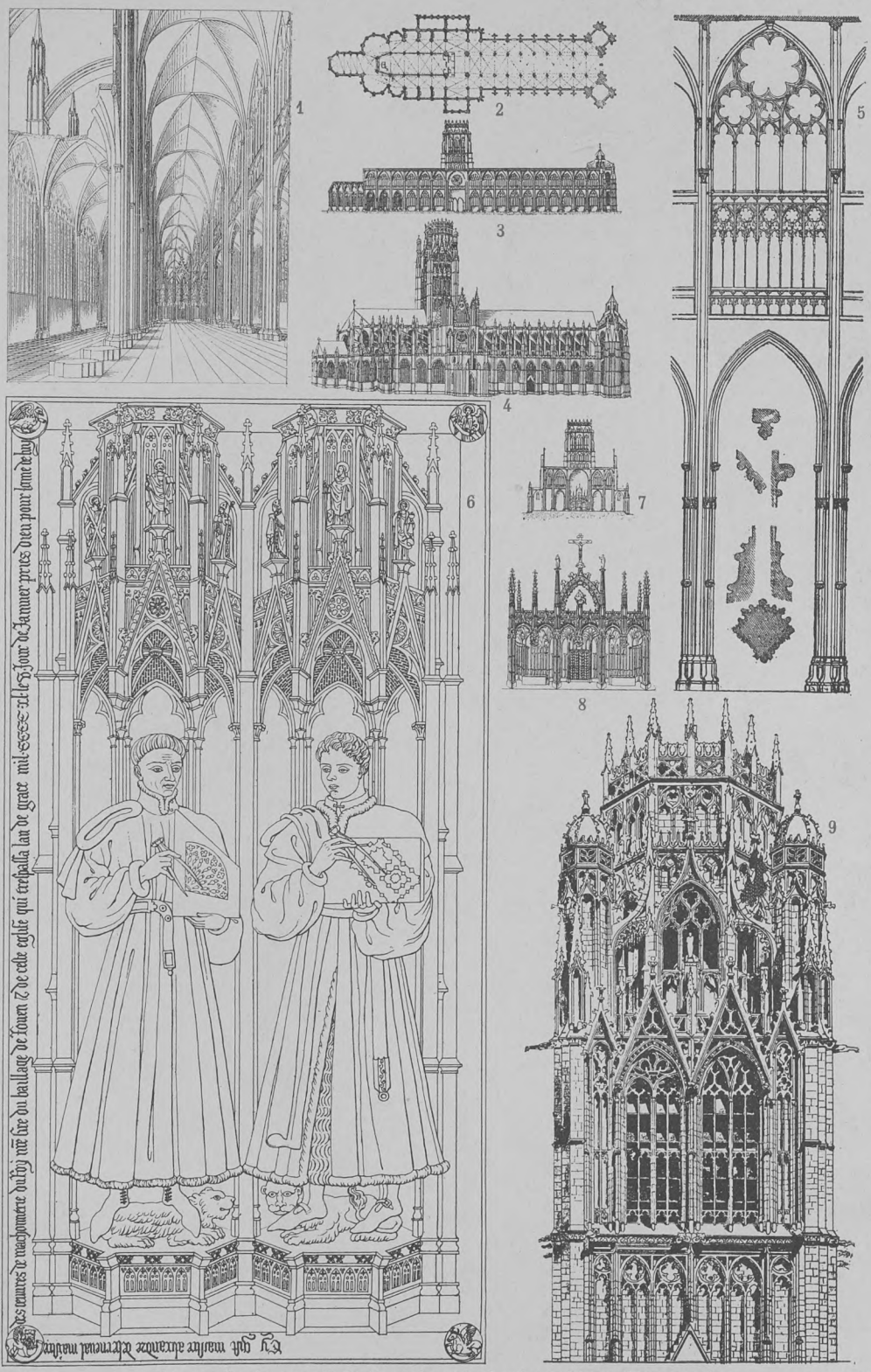
La tour (fig. 9) qui relève bien de l'art des artistes normands, est quadrangulaire à sa base, octogonale dans sa partie supérieure. Chacun des angles inférieurs est formé par un faisceau de vingt-quatre colonnettes, qui se continuent en clochetons à festons, et encadrent la partie supérieure; celle-ci se relie à eux par des arcs-boutants légers dont des découpures ornent l'extrados. Deux grandes fenêtres avec pignons à jour sont percées sur chacune des faces de la tour, partie inférieure, et ont pour corrélation, des

fenêtres de même invention qui éclairent les faces de la partie octogonale. 125 fenêtres, disposées sur un triple rang, versent des flots de lumière dans cette église qui mesure 137 mètres de longueur, sur 26 mètres de largeur et 33 mètres de hauteur.

La figure 6 représente une fort belle tombe gravée en creux, qui est encadrée dans le pavé de la chapelle Sainte-Cécile, à gauche du chœur, de l'église abbatiale de Saint-Ouen.

On y voit, sous deux dais à fenestrages compliqués somptueusement, deux architectes tenant en main des instruments professionnels. La figure de gauche est celle « d'Alexandre de Berneval, maistre des œuvres de machonnerie de cette église, qui trespassa l'an MCCCCXL », ainsi que le dit l'inscription gravée dans le listel. Il est vêtu d'une longue robe fermée, de houseaux lacés, les cheveux coupés au-dessus des oreilles, et le chaperon rabattu, dont la cornette est engagée sous la ceinture; à la main il tient le plan d'une rose. On prétend que la figure voisine, vêtue de la même manière, serait l'image d'un élève de Berneval, mais la place de l'inscription est restée en blanc, et l'on en est réduit à des hypothèses. Une légende voudrait cependant que, le maître et l'élève ayant construit les deux roses de la croisée du midi et du nord, l'œuvre de l'élève fût jugée supérieure à celle du maître : d'où une jalousie de Berneval qui l'aurait poussé à tuer son élève. Ce n'est là qu'une légende.

Aux angles de cette tombe, suivant une tradition, quatre médaillons portent les signes symboliques des quatre évangélistes.



25. Vers la fin du xve siècle, le style ogival est prodigue d'ornements ; il perd définitivement toute simplicité.

Style ogival au milieu du xve siècle dans l'architecture spéciale des hôpitaux et hospices:

Hospice de Beaune.

L'hôpital de Beaune est certainement un des plus curieux spécimens de l'architecture spéciale des hôpitaux et hospices du moyen âge.

Pendant plusieurs siècles, la disposition des hospices n'a pas varié. Le principal corps de logis renferme une grande salle réservée aux voyageurs et aux malades : elle est partagée en trois nefs; celle du milieu sert de passage, les deux autres sont occupées par des lits. Souvent, les hôpitaux comportaient des cloîtres, ce qui leur donnait une ressemblance d'abbayes. On les installait généralement soit près d'une cathédrale, soit, pour des raisons d'hygiène, près d'un cours d'eau, en dehors ou à l'intérieur immédiatement des fortifications. Ils comportaient encore la maison conventuelle et souvent une église.

L'hôpital, ou mieux l'hospice de Beaune fut construit en 1442. Les deux ailes du midi et de l'est (fig. 11) sont précédées d'une galerie à deux étages : le premier étage correspondait au rez-de-chaussée et rappelait les cloîtres des villages; le second étage était une sorte de balcon, dans la tradition des maisons de bois du xve et du xvie siècle.

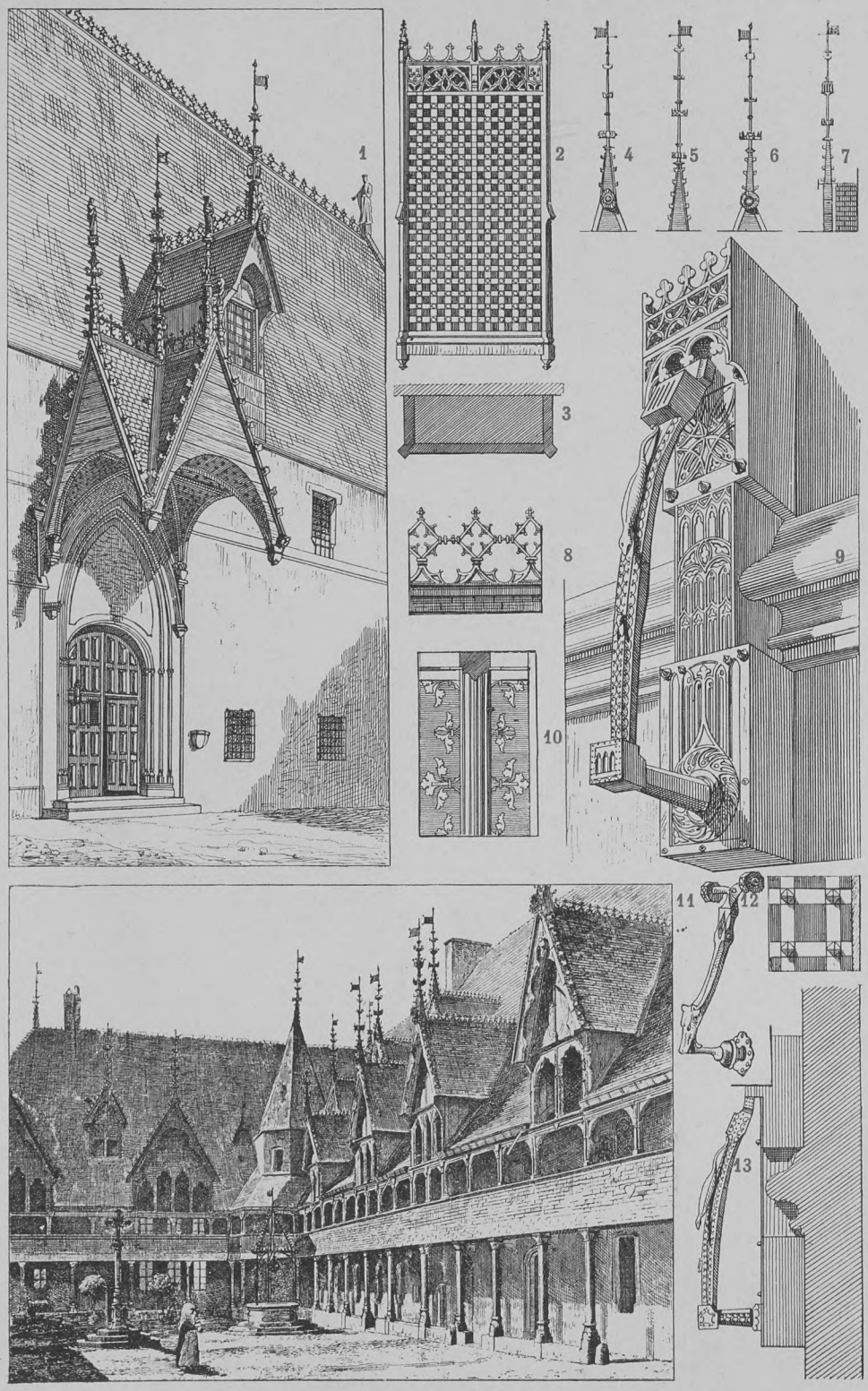
Le toit qui protège cette manière d'attique porte de grandes lucarnes établies symétriquement à deux niveaux, dont les baies, à pignons trilobés sont faites de charpentes très artistiques. Chaque fronton porte une girouette à tige de fer, vêtue de jolis ornements en plomb (fig. 4 à 7). Le faîtage est orné d'une crête de plomb également (fig. 8).

L'aile du nord, élevée sur la rue contenait la grande salle des malades. Cette salle était construite comme une nef d'église, « avec son sanctuaire, écrit Verdier, les tableaux transparents de ses verrières, sa voûte carénée, ses retraits, ses lambris peints d'ornements simples et fortement accentués, sa grande ogive absidale, ses salles tumulaires, ses trois autels à l'orient, son jubé, ses stalles en forme de loges évidées à jour, puis ses deux rangs de lits à ciel ».

On remarquera au-dessus de la porte (fig. 1) une sorte de baldaquin à pendentifs, d'une très rare élégance, et dont les statuettes de la Vierge, de saint Jean et de saint Antoine ornent les pédicules.

La porte avait un marteau du style ogival le plus pur (fig. 9 et profil, fig. 13), ainsi qu'un joli grillage (fig. 2 et plan, fig. 3) pour permettre au portier d'examiner les arrivants.

La fig. 12 représente un petit heurtoir et la fig. 10, un couvre-joints et motifs de peinture de la grande salle.



15. Style ogival au milieu du XVe siècle dans l'architecture spéciale des hôpitaux et hospices.

La décadence du Style ogival dans l'architecture privée s'affirme en des formules de transition.

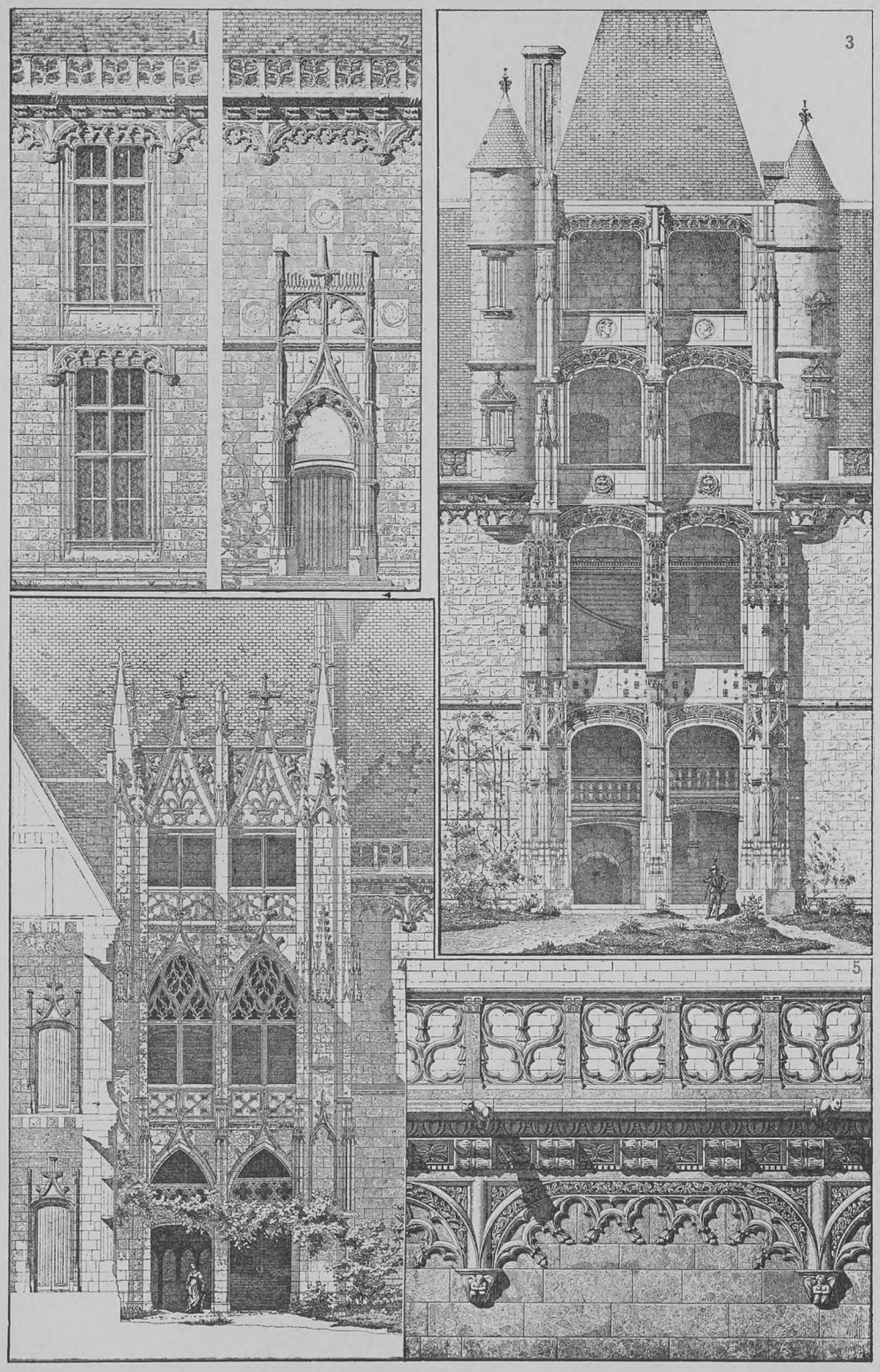
Château de Dunois, à Châteaudun.

La tradition ogivale persiste encore, mais déjà des modifications se produisent qui amèneront la Renaissance : on perçoit nettement cet état de transition dans les différents morceaux du château de Châteaudun que nous avons reproduit.

Les lignes en sont parfois enchevêtrées, mais l'œuvre n'en demeure pas moins très élégante, très riche, très savante même.

Le château fut construit vers le milieu du XVe siècle, par Dunois, dont le rôle fut important auprès de Jeanne d'Arc, et il resta longtemps la demeure seigneuriale des Dunois, ducs de Longueville. Dans la cour de ce château s'élevait même autrefois une église collégiale, où se trouvaient les tombeaux des ducs de Longueville.

On remarquera le plan d'une travée de fenêtres (fig. 1), la jolie porte de la salle des gardes (fig. 2); l'escalier de François d'Orléans (fig. 4), celui du cardinal de Longueville (fig. 3), et les détails de l'entablement (fig. 5).



14. La décadence du style ogival dans l'architecture privée s'affirme en des formules de transition. B

Le style ogival fut moins tenace en Bourgogne que dans l'Ile-de-France : de bonne heure, il subit une formule de transition, qui le prépara à l'évolution de la Renaissance.

Hôtel dit des Ambassadeurs à Dijon.

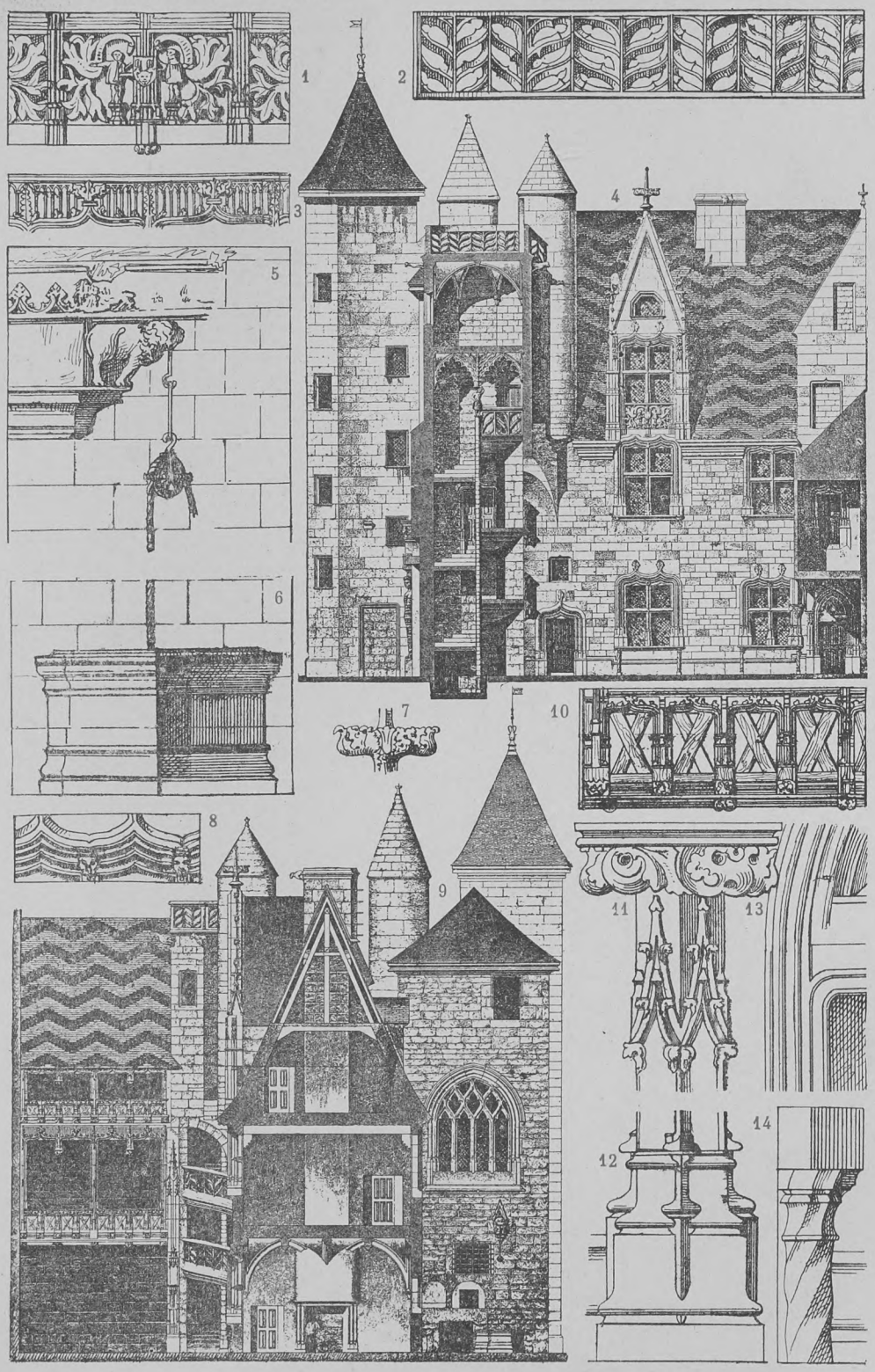
Notre planche donne quelques documents empruntés à un hôtel dit Hôtel des Ambassadeurs d'Angleterre, à Dijon.

Là encore, nous nous trouvons en présence du style de transition, entre la dernière formule du style ogival et les premiers bégaiements du style de la Renaissance.

On remarquera spécialement, avec quelle habileté l'architecte a ménagé la place de ses escaliers extérieurs (voir fig. 4 et 9), ainsi que le décor heureux des balustrades qui règnent autour des étages sur la cour intérieure (fig. 1, 2, 3, 8 et 10); la cheminée de la pièce voûtée du rez-de-chaussée (voir fig. 9) ; la porte d'entrée principale (voir au bas et à droite de la fig. 4, et détails fig. 11 à 14) et le puits (fig. 5 et 6) dont la poulie est suspendue par une fantaisie bien amusante.

On ne peut pas affirmer la date de cette construction, dont il ne reste aujourd'hui que ce que donne notre planche. On prétend que le nom sous lequel était connu cet hôtel lui venait de ce qu'il servait aux ambassadeurs d'Angleterre, à la cour des ducs de Bourgogne. On sait, en effet, combien étroite fut l'alliance de Philippe le Bon avec les Anglais, après l'assassinat de son père, Jean sans Peur, à Montereau, sous les yeux du Dauphin, qui devint au trône Charles VII. On ne doit donc pas s'étonner qu'une résidence somptueuse ait été réservée autrefois aux envoyés d'un allié dont Philippe le Bon espérait user pour se venger. Le contraire se produisit.

Philippe le Bon se réconcilia avec Charles VII, et les ambassadeurs n'eurent plus de raison d'être envoyés d'Angleterre ; l'hôtel fut désaffecté, et peu à peu, par le manque d'entretien de ses propriétaires successifs, perdit toute splendeur.



86. Le style ogival fut moins tenace en Bourgogne que dans l'Ile-de-France : de bonne heure, il subit une formule de transition, qui le prépara à l'évolution de la Renaissance. K

Documents caractéristiques de décoration extérieure et d'ornements de la première période de la Renaissance.

Voici une curieuse reproduction (fig. 10) d'une peinture du temps de Louis XII, qui nous montre, en dépit des proportions erronées du dessin, un de ces *parloirs aux bourgeois*, ou maison commune, rappelant ce que devait être la *salle des procureurs* de Rouen, avant le xve siècle, où elle reçut une nouvelle destination, et subit des modifications importantes.

Au haut d'un large perron, une porte donnait accès à la grande salle où les bourgeois venaient discuter des affaires de la commune. Au-dessus de cette porte, la petite construction à galeries et à tourillons en encorbellement devait servir, à certaines heures solennelles pour la cité, à haranguer la foule.

L'étage inférieur était occupé par les geôles et les archives, et les quatre petites tours des extrémités, en plus des escaliers qui donnaient accès aux différents étages de l'édifice, comportaient les *chambres de retrait* de divers fonctionnaires municipaux.

Joli tapis d'inspiration orientale quant au dessin, et qui peut être de la fin du xve siècle (fig. 14).

Précieux spécimen de l'architecture civile privée au xve siècle (fig. 7). La façade est en charpente maçonnée, chaque étage formant un ressaut sur l'étage inférieur : cette disposition, en donnant aux étages supérieurs des proportions plus grandes, sans empiéter sur les rues étroites, abritait également les boutiques ouvertes du rez-de-chaussée.

Des ornements, moulures et frises en relief, décorent les poteaux corniers, les larmiers et les montants de porte.

A remarquer la porte principale : elle est surmontée d'un lion qui devait servir d'enseigne à la demeure, et faite de panneaux ornés de ciselures rubanées et fenestrées.

La façade ne se termine pas par un pignon aigu, mais par un fronton carré : d'ailleurs la symétrie semble avoir présidé à sa construction, car la porte occupe exactement le milieu. Les façades carrées sont, on le sait, très rares pour les maisons de bois.

Les autres figures (1 à 6, 8, 9, 11 à 13) de la planche reproduisent des portes ou panneaux sculptés, des ornements, des chapiteaux, etc.

63. Documents caractéristiques de décoration extérieure et d'ornements à la fin du XVe siècle, et au commencement du XVIe siècle.

A la fin du XVe siècle, l'arc en ogive a disparu. — Curieux spécimen d'architecture civile.

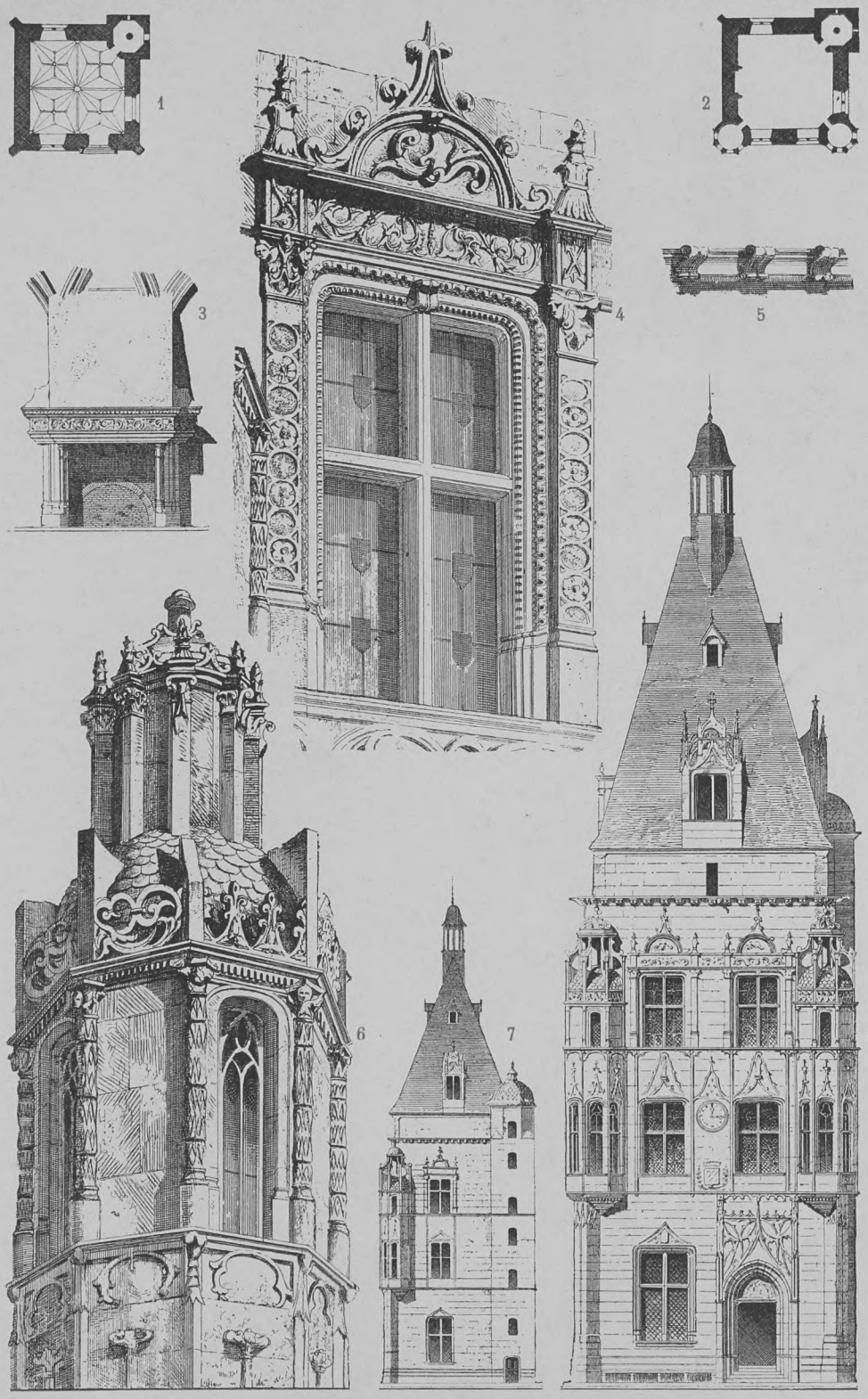
Hôtel de ville de Dreux,

L'hôtel de ville dont nous donnons les vues (fig. 7 et 8) et les plans (fig. 1, premier étage, et fig. 2, rez-de-chaussée) fut construit à la fin du XVe siècle, par le mayeur et les échevins de la ville de Dreux, érigée en commune, et possédant diverses chartes d'immunité.

On remarquera tout spécialement l'élégante expression de son architecture, dans la tour, dans les fenêtres (fig. 4) d'où l'ogive a disparu et que surmonte un décor flamboyant, et dans le petit dôme de l'escalier qui est une pure merveille (fig. 6).

Figure 3. — Détail du bandeau supérieur.

Figure 4. — Cheminée du premier étage.



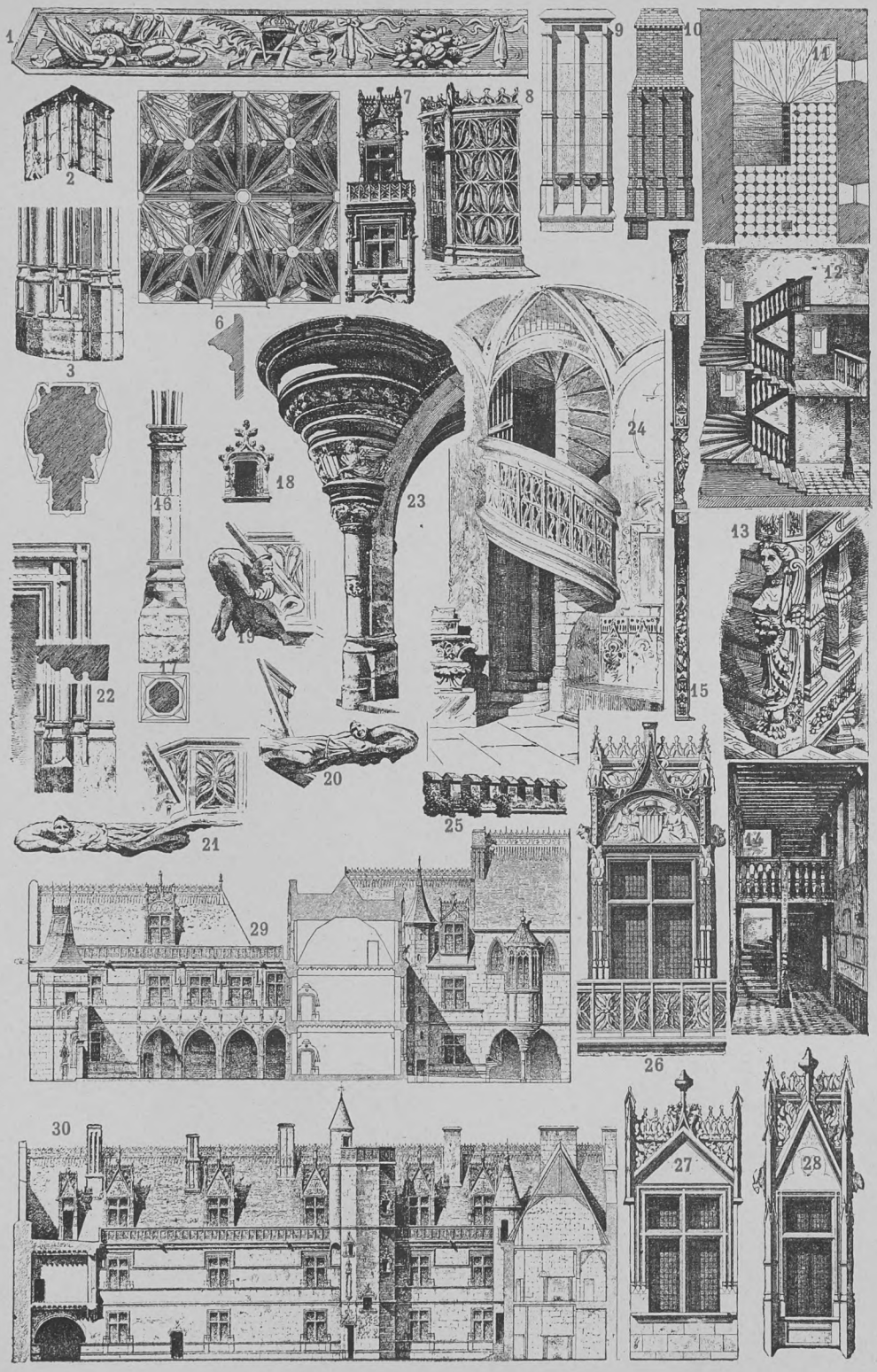
8. A la fin du xve siècle, l'arc en ogive a disparu. — Curieux spécimen d'architecture civile.

Le système ogival à la fin du XVe siècle.
Exemples d'une pureté élégante qui n'était plus dans les habitudes de l'époque.

Hôtel de Cluny, à Paris.

Nous n'avons pas l'espace qui conviendrait pour étudier comme il le mérite l'hôtel de Cluny : ceux que cette étude attirerait n'auront qu'à consulter la belle monographie que lui a consacrée M. Ch. Normand, l'éminent érudit.

Nous avons réuni dans notre planche, autour de la vue de la construction (fig. 29 et 30), les documents les plus typiques, escaliers (fig. 11 à 14 et 24), plafonds (fig. 5 et 6), fenêtres et lucarnes (fig. 7, 18, 26 à 28), piliers (fig. 3, 4, 16, 17 et 23), cheminées (fig. 2, 9 et 10), gargouilles aux figures satyriques et grimaçantes (fig. 19, 20 et 21), etc.



35. Le système ogival à la fin du XVe siècle. E

Exemples d'une pureté élégante qui n'était plus dans les habitudes de l'époque.

Le Style ogival flamboyant apparaît en Normandie particulièrement expressif : tout l'édifice participe à l'unité de l'effet décoratif.

Palais de Justice, à Rouen.

En 1493, la Cour de justice de Normandie fit décider, en conseil de ville, la construction d'un édifice, capable d'offrir une hospitalité digne d'eux au tribunal de l'Échiquier et à la juridiction des marchands, dans l'ancien clos des Juifs, supprimé par Philippe le Bel, en 1306. On commença par élever l'aile gauche actuelle, où fut la salle commune, sur les plans de Roger Ango, « maistre ses ouvrages de la cité ».

Puis Louis XII ayant déclaré permanent, en 1508, l'office de l'Échiquier, on entreprit le grand corps du palais de justice sur les plans de Rouland le Roux. Le parlement y installa ses services en 1514 : peu après il expulsait les marchands de la nef qu'ils y occupaient, pour y installer ses procureurs, d'où son nom de salle des procureurs. Mais la façade n'était pas encore achevée, et le travail de cette dentelle de pierres ne demanda pas moins de vingt années de travail.

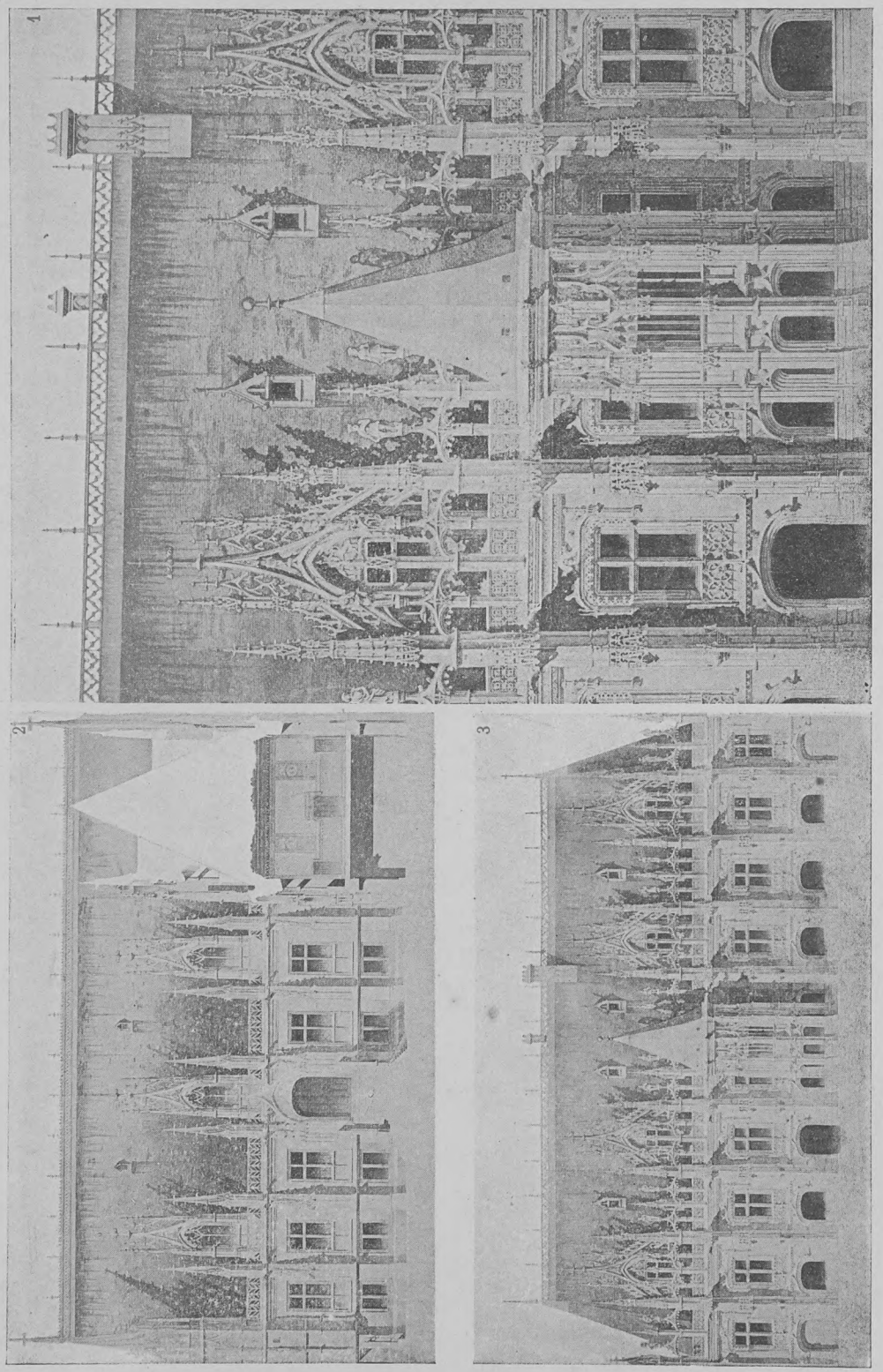
L'édifice se développe derrière une tourelle octogonale, aux fenêtres couronnées d'un décor flamboyant, et en toit formant pyramide.

Entre le rez-de-chaussée, ouvert de baies régulières à arc en anse de panier, et le toit formé d'un comble aigu, couvert en ardoises, et dont le faîte est décoré d'une crête en plomb, il n'y a qu'un étage, dont les croisées à meneaux sont séparées par des contreforts où se creusent des niches, et que terminent des clochetons.

A la base du comble règne une balustrade, dont la pierre est évidée comme pourrait l'être un travail de fer. De cette balustrade émerge une suite d'arcades géminées, dont le point culminant d'accolade supporte une statue ; en arrière et ayant des points d'appui émanés des contreforts, se dressent en une fantaisie de sculpture exubérante, les lucarnes qui empêchent le comble de paraître vide, et sont d'une extraordinaire hardiesse décorative ; elles pénètrent à angle droit dans la toiture, et sont reliées vraiment au sol par la saillie des contreforts. L'effet en est saisissant d'harmonie légère.

Cette partie ancienne du palais de justice de Rouen suffit à lui assurer l'admiration des curieux d'art, malgré la distraction médiocre que peut causer l'adjonction de parties plus modernes, qui ne sont que du pastiche habile.

Nous avons reproduit : Façade principale sur la cour d'honneur (fig. 3) et détails de cette façade (fig. 1). Façade latérale sur la cour d'honneur (fig. 2).



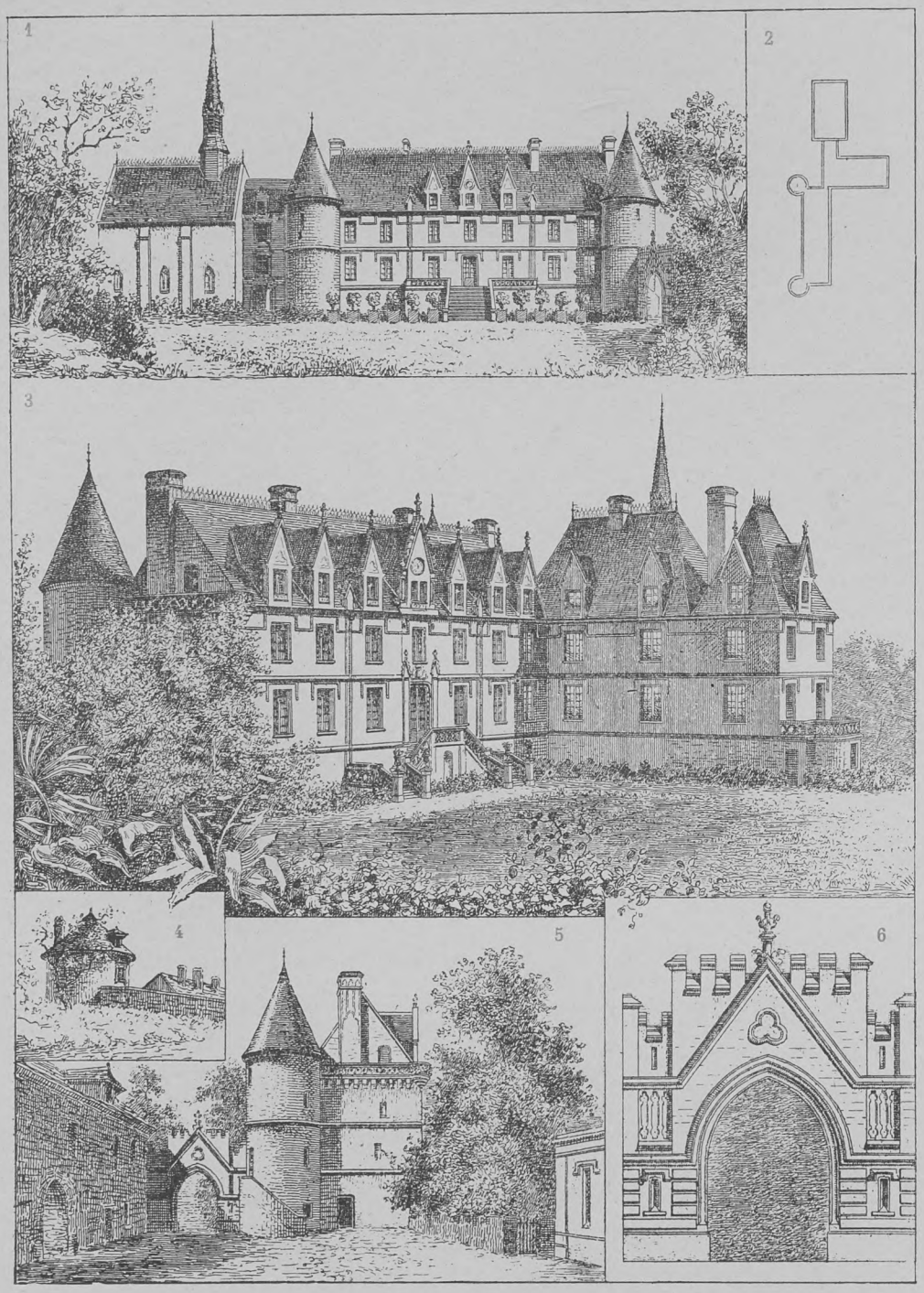
90. Le Style ogival flamboyant apparaît en Normandie particulièrement expressif : tout l'édifice participe à l'unité de l'effet décoratif. L

Assez tard encore pendant la Renaissance, les châteaux conserveront, dans certaines de leurs parties (portes, tours, etc.), un aspect de forteresse.

Château de Reignac.

Notre planche donne quelques aspects du château de Reignac, dans la Charente-Inférieure (fig. 1 (et plan, fig. 2), fig. 3, 4 et 5); en dépit de restaurations modernes, — on sait ce que signifie souvent ce mot : *restauration*, en matière de style — la construction a conservé une certaine saveur de ce qu'elle devait être à l'époque de la Renaissance, au commencement du XVIe siècle.

Les châteaux n'avaient pas encore renoncé à leur aspect de forteresse : la porte (fig. 7) en fait foi. Là encore on remarquera l'ogive qui s'effondre et ne tardera pas à céder le pas au plein cintre. La moulure trilobée du tympan est typique, ainsi que les créneaux du faîte, qui ne sont là que comme élément décoratif.



96. Pendant la première période de la Renaissance, les châteaux conserveront, dans certaines de leurs parties (portes, tours, etc.), un aspect de forteresse. M

Au commencement du XVIe siècle, l'architecture religieuse demeure étroitement attachée au système ogival.

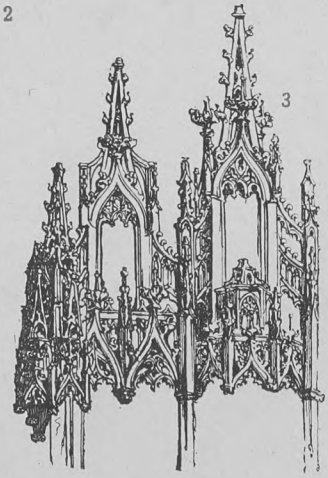
Jubé de l'église de la Madeleine, à Troyes.

Nous avons dit, précédemment, que les jubés avaient remplacé les *ambons* de l'église primitive, où le diacre et le sous-diacre venaient lire l'Évangile et l'Épître. Peu d'églises ont conservé cette construction qui fermait le chœur, parce que souvent cela nuisait à la perspective de la nef. Ceux qui les ont démolies n'ont pas compris ce que cette barrière mettait de mystérieux recueillement dans la partie de l'édifice où l'invocation se fait plus directement divine.

Quelques églises cependant ont pieusement conservé leur jubé, et, parmi celles-ci, l'église de la Madeleine, à Troyes. Le jubé de cette église est un des plus beaux qu'on puisse voir (fig. 2, ensemble; fig. 1 et 3, détails). Il fut construit, en 1506, par Jean Gualde, « maistre maçon », ainsi que l'indiquait une ancienne inscription. Il mesure 6 m. 45 de haut sur 12 mètres de large, y compris les deux petites chapelles qui y attiennent. Trois culs-de-lampe à jour, dont les courbes sont réunies par des pommes de pin, le décorent en sous-œuvre. La retombée des arcs au milieu reste suspendue en l'air et se termine par de doubles culs-de-lampe au-dessus desquels sont des clochetons découpés à jour. Entre ces clochetons, des figurines de saints sont sculptées dans un cadre à plusieurs pans autour desquels règnent des fleurs et autres ornements.

La rampe, découpée à jour également, et ornée de fleurs de lis, porte encore les statues de saint Jean et de la Vierge; trois autres statues, dont celle du Christ, ont disparu. A chaque extrémité du jubé se trouve une chapelle, appuyée aux gros piliers du chœur; on y voit des niches abritées sous des dômes et des pyramides à jour.

L'escalier qui conduisait au jubé était dissimulé à droite sous la première arcade.



94. Au commencement du XVIe siècle, l'architecture religieuse demeure étroitement attachée au système ogival. L

Dès le commencement du XVIe siècle, le style de transition se manifeste : l'ogive s'affaisse comme pour rechercher le plein cintre.

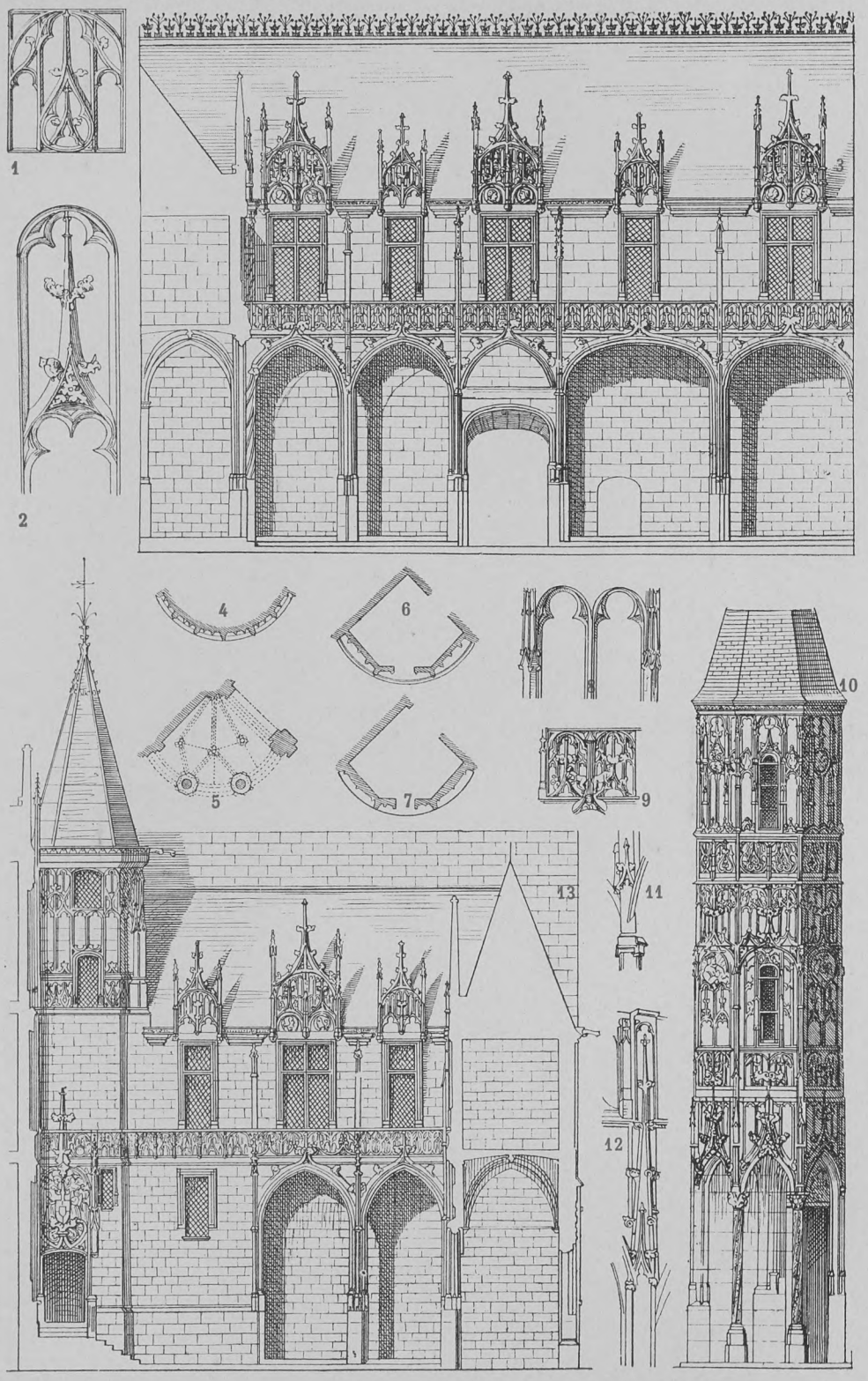
Hôtel La Trémoïlle à Paris.

L'hôtel La Trémoïlle n'est plus qu'un souvenir. Il s'élevait rue des Bourdonnais, dans ce coin de Paris qui, si longtemps, conserva les aspects successifs des siècles disparus. Il fut démoli en 1841.

C'était une construction curieuse du commencement du XVIe siècle, presque contemporaine de l'hôtel de Cluny.

On remarquera que le style de l'hôtel de La Trémoïlle est un style de transition; l'architecte n'a pas encore abandonné complètement l'ogive, ni certains détails décoratifs qui convenaient à ce système; mais il ramène le plein cintre; il emploie également des arcs surbaissés, et il apporte au décor des modifications, qui font prévoir la transformation prochaine de la Renaissance. Notre planche en donne quelques morceaux caractéristiques, les tourelles et les façades :

Façade sur la cour (fig. 3). — Façade sur la cour et tourelle sur le jardin (fig. 13). — Détails de la tourelle (fig. 10). — Balustrade (fig. 1) et arcature (fig. 2) du premier étage. — Plan de la tourelle : rez-de-chaussée (fig. 5); premier étage (fig. 7); deuxième étage (fig. 6). — Plan au-dessus (fig. 4). — Balustre orné (fig. 9). — Pinacles (fig. 11 et 12) et détail (fig. 8).



38. Dès le commencement du XVIe siècle le style de transition se manifeste : l'ogive s'affaisse comme pour rechercher le plein cintre. E

Exemple de l'union des Styles dans l'architecture privée
au commencement du XVIe siècle.

Hôtel des frères Lallemans, à Bourges.

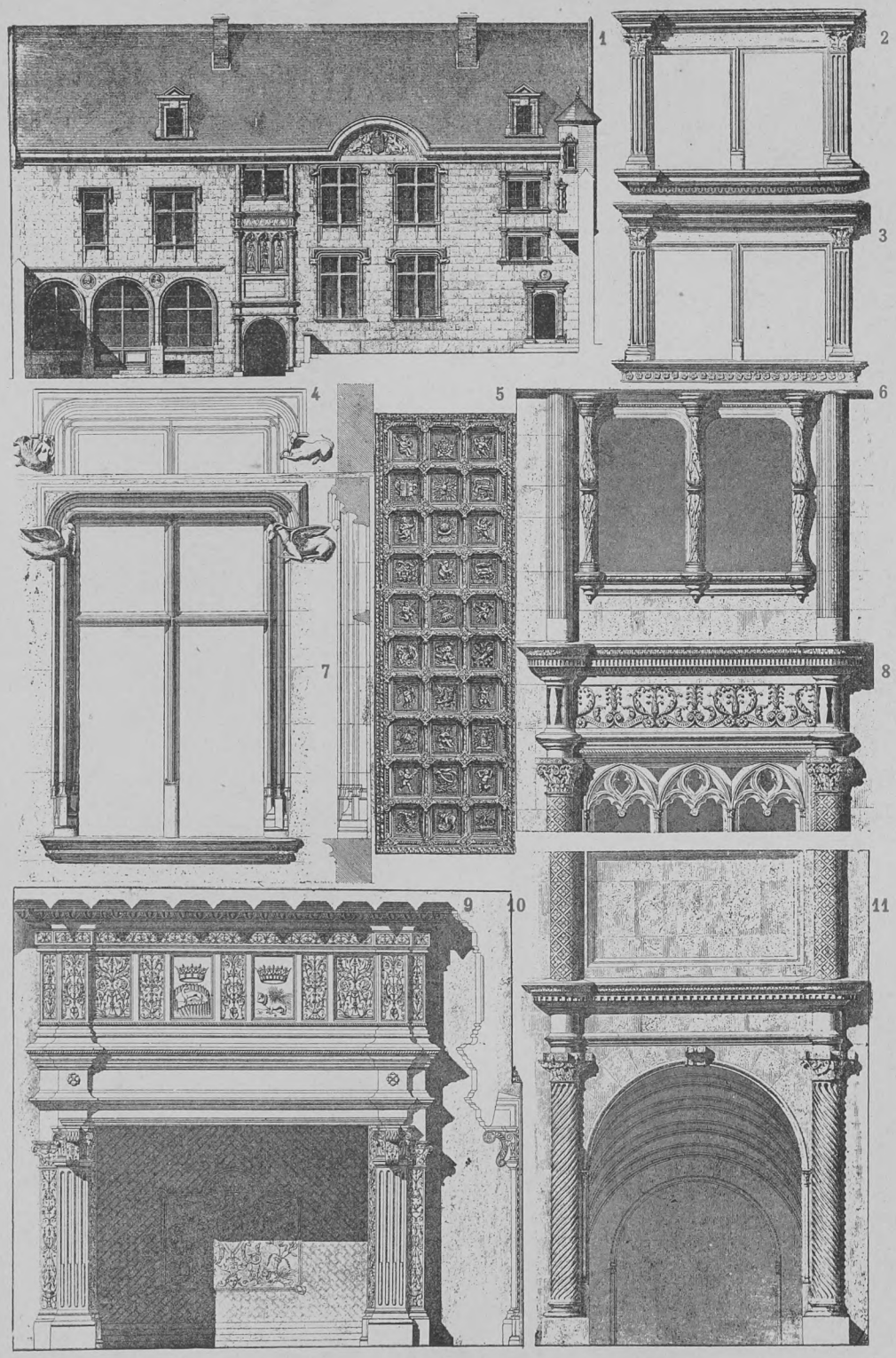
L'hôtel Lallemans, à Bourges, nous permet d'étudier comment, au commencement du XVIe siècle, les architectes marièrent la formule ogivale à la formule nouvelle qui devait être celle de la Renaissance.

Jacques Cœur avait construit un hôtel à Bourges, hôtel qu'acheta un financier nommé Guillaume Lallemans. Son fils l'habitait lorsque, en 1487, l'hôtel fut en partie détruit par l'incendie qui ravagea les deux tiers de la ville. Ce n'est qu'au commencement du XVIe siècle (1503) que Jean Lallemans et ses deux fils firent reconstruire et agrandir leur hôtel.

La façade, sur la cour, en est simple (fig. 1), mais on retrouve nettement dans la porte basse et la fenêtre placée au-dessus, l'alliance des deux styles (fig. 6, 8 et 11). Le toit, cependant, est du XVIIe siècle et dégage l'heureuse harmonie de cette façade.

Une très belle et vaste cheminée occupe la grande salle du rez-de-chaussée : le manteau est orné d'arabesques et porte les armes de la maison royale : Louis XII et Anne de Bretagne (fig. 9 et coupe. fig. 10). Cette salle a un plafond des plus curieux (fig. 5), ses poutres sont enrichies de menuiseries à caissons qui devaient être peintes.

Détails des croisées fig. 2, 3, 4 et 7.



16. Exemple de l'union des styles dans l'architecture privée au commencement du XVIe siècle.

Le vieilles maisons de bois, au commencement du XVIe siècle.

Maisons en bois à Beauvais, à Reims et à Saint-Lô.

Au XVe siècle et au commencement du XVIe siècle, l'architecture civile usa fréquemment du bois pour ses constructions : il y avait, à ce procédé, une économie importante, dans certaines provinces ; mais les architectes surent donner alors à leur construction une décoration de haut goût, multipliant les sculptures le long des poutres et à la face des corbeaux.

Il existe encore un certain nombre de ces maisons de bois, à Rouen, à Saint-Lô, à Beauvais, à Lisieux, à Reims, etc. Suivant que leurs propriétaires étaient plus ou moins préparés au culte du passé, leurs façades ont été plus ou moins respectées, plus ou moins meurtries. Celles que reproduit notre planche ont conservé à peu près le caractère qu'elles devaient avoir au XVIe siècle.

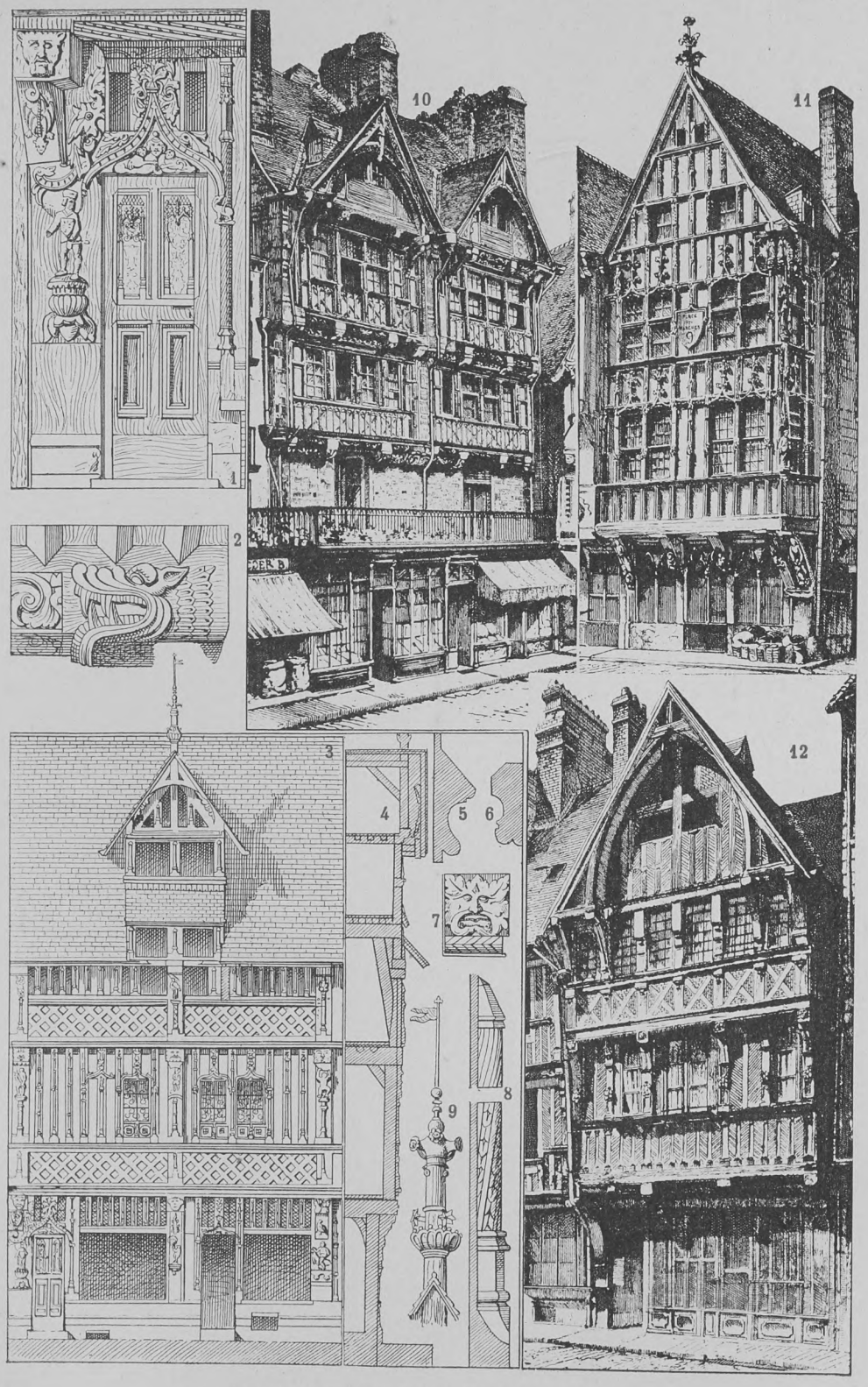
On remarquera la disposition des étages en saillie les uns sur les autres, les moulures qui règnent le long des bâtiments, la répartition des fenêtres, etc.

La maison de la place des Marchés, à Reims (fig. 11) date de la fin du XVe siècle : l'angle est utilisé pour un décor très ingénieux où figurent plusieurs statuettes.

La maison du quartier de l'Enclos, de Saint-Lô (fig. 10), avait été cédée en partie autrefois, par les frères de la Maison-Dieu, au service du pesage et jaugeage royal, d'où son nom de Maison du Poids le Roy. Le manque d'un entretien intelligent n'a malheureusement pas respecté le décor qui faisait de cette maison une œuvre de délicate inspiration.

Quant à la maison de Lisieux (fig. 12), dite à la Salamandre, depuis longtemps des parties ont été sciées sur la façade, et des mutilations ont modifié profondément le caractère de cette construction autrefois fort coquette.

Nous donnons la façade et coupe (fig. 3 et 4), ainsi que les détails : Porte et poutre du rez-de-chaussée (fig. 1 et 2) ; profil de l'appui des fenêtres (1er étage, fig. 5, 2e étage, fig. 6) ; mascaron et colonnette du premier étage (fig. 7 et 8) et girouette (fig. 9) d'une autre maison en bois de la même époque.



40. Les vieilles maisons de bois, au XVIe siècle. E

Documents caractéristiques de décoration d'ordre architectonique, et d'ornements de la deuxième période de la Renaissance.

Modèle d'un galon en broderie servant de bordure à une tenture : on en retrouve le dessin en bordure de quelques vitraux au commencement du XVIIe siècle (fig. 1).

Motifs d'entrelacs et d'ornements gravés sur bois (fig. 3 à 5, 7 à 12).

Bas-reliefs décorant les pilastres du tombeau de Gaston de Foix, exécuté en 1521, par Agostino Busti. Le tombeau était en marbre : le travail de sculpture, ainsi que l'indique notre planche, est d'une exécution extraordinairement fine; c'est presque de la ciselure, appliquée à un décor très compliqué d'ailleurs (fig. 6 et 14).

Pavés de faïence incrustés de mastic de couleur, employés à la décoration des édifices pendant le XVIe siècle. L'effet devait en être très heureux dans les intérieurs, bien que ces pavages ne présentassent que deux couleurs; le style en est excellent et pur. On les fabriquait en imprimant sur la terre molle des creux peu profonds, à l'aide d'une planche en relief; ces creux étaient ensuite remplis d'émail, dont la couleur devait éclater sur le fond de terre; les pièces étaient faites de telle façon que leur assemblage pût se prêter à diverses combinaisons (fig. 13, 22, 23 et 24).

Ornement de bordure d'un vitrail (fig. 2).

Ornement d'un pilastre dans un manuscrit du commencement de la deuxième moitié du XVIe siècle (fig. 21).

Rosaces de verres peints, rehaussées de couleurs vives : il s'agit ici d'un élément décoratif fréquemment introduit au XVIe siècle, dans la composition des verrières à fond blanc. Ces rosaces sont faites d'un grand nombre de morceaux, assemblés par des plombs. La rosace de la figure 15 n'en compte pas moins de dix-sept (fig. 15, 17 et 18).

Pavés émaillés en jaune doré, d'après les procédés indiqués pour les figures 13 et 24 (fig. 16, 19 et 20).

Tenture en *or basané*, dont le décor simple, symétrique et de composition agréable s'éloigne des tentures à rappel d'inspiration orientale (fig. 11).

64. Documents caractéristiques de décoration d'ordre architectonique et ornements de la Renaissance (Seconde période). II

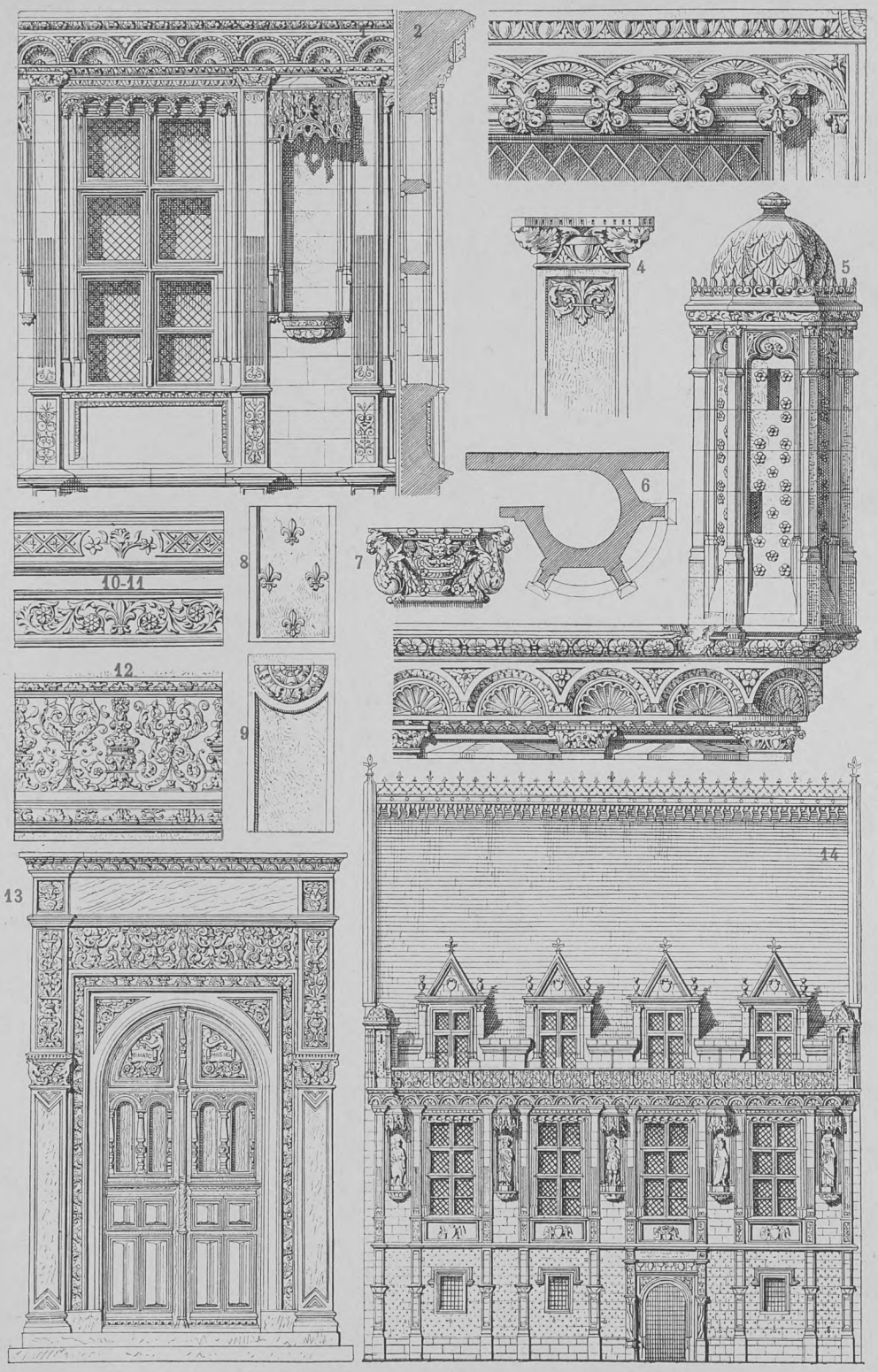
Le Style de la Renaissance encore indemne de l'influence italienne.
Élégance du décor et eurythmie des proportions de l'édifice.

Ancien Hôtel de Ville d'Orléans.

L'ancien Hôtel de ville d'Orléans pouvait passer pour un des plus jolis édifices construits par la Renaissance. On y sentait encore un renouveau de l'époque ogivale, bien que l'ogive en fût proscrite, et que dans la porte, ainsi que dans le décor de l'entablement, l'architecte se fût préoccupé de ramener, avec élégance d'ailleurs, l'emploi du plein cintre.

Avec la façade, si gracieuse (fig. 14), avec ses fenêtres à croisillons (détail fig. 1, profil fig. 2), que resserrent des pilastres à demi cannelés, ses lucarnes aux frontons sobrement décorés, sa crête d'une jolie invention, nous donnons le détail de la porte d'entrée (fig. 13), au chambranle somptueusement sculpté, et le détail d'une des tourelles qui occupent les angles (fig. 3 à 9).

On remarquera également l'ornement caractéristique (fig. 12) du chambranle, des fenêtres du premier étage, ainsi que les anneaux (fig. 10 et 11) qui servaient à retenir les morceaux des tuyaux de plomb pour l'écoulement des eaux de gouttière. Toutes les parties de l'édifice étaient entre elles d'une proportion exceptionnellement harmonisée.



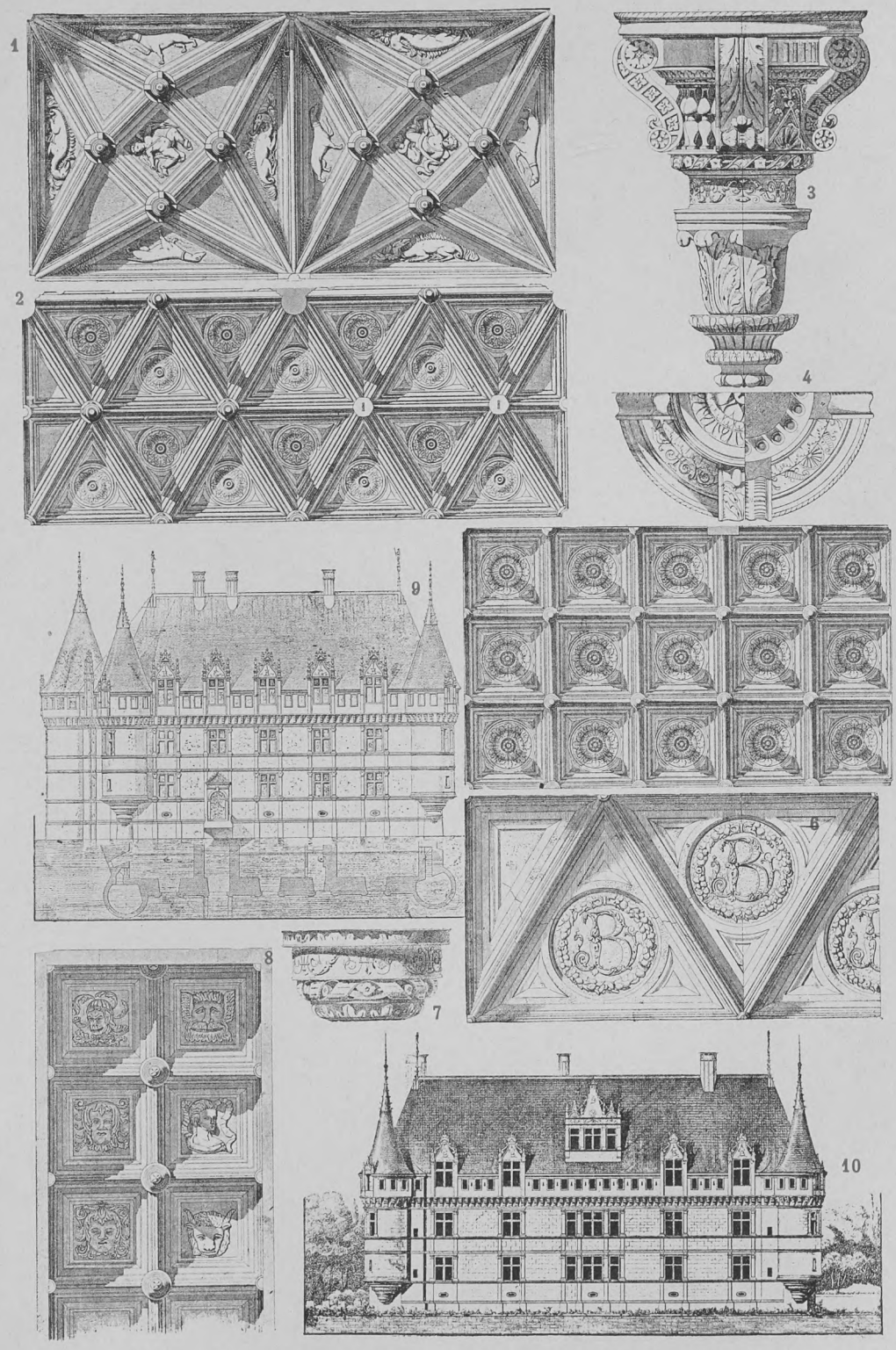
41. Le style de la Renaissance encore indemne de l'influence italienne. F
Élégance du décor et eurythmie des proportions de l'édifice.

Élément décoratif apporté, au XVIe siècle, dans les plafonds, par la variété des caissons et des clefs de voûte.

Château d'Azay-le-Rideau.

Le château d'Azay-le-Rideau (fig. 9 et 10), en Indre-et-Loire, est une merveille d'art bien français, de l'époque de la Renaissance, qui peut lutter avec toutes les fantaisies de l'importation italienne. Il fut construit en 1520 pour le seigneur d'Azay-le-Rideau, Gilles Berthelet.

Balzac ne le nomme que le *Diamant aux mille facettes*, tant il trouvait de charme et de poésie à cette demeure dont des canaux pouvaient réfléchir l'image. Nous en donnons les deux façades : mais nous attirons tout spécialement l'attention sur les plafonds à caissons variés (fig. 1, 5, 6 et 8) et sur la voûte (fig. 2) des diverses pièces de la construction, ainsi que sur la clef pendante (fig. 3 et 4) de l'un des plafonds du grand escalier.



42. Élément décoratif apporté, au XVIe siècle, dans les plafonds, par la variété des caissons et des clefs de voûte. F

Avant d'atteindre à une formule qui puisse passer pour définitive, la Renaissance en d'inquiètes recherches, multiplia les efforts de symétrie.
Ce sont les œuvres nées de ces recherches qui semblent les plus intéressantes au cours de son évolution.

Maison d'Agnès Sorel, à Orléans.

Dans cette maison le style de la Renaissance ne se dégage pas encore nettement: mais l'architecte qui l'a inventée, qui en a donné les proportions, a fait preuve d'imagination et de génie.

Les arcades surbaissées de la cour, portées par d'élégantes colonnes, à chapiteaux décorés, l'ajustement des croisées, les croisillons en pierre des fenêtres, et la distribution des étages font songer à l'architecture du temps de François Ier (fig. 4, 7, 8 et 9).

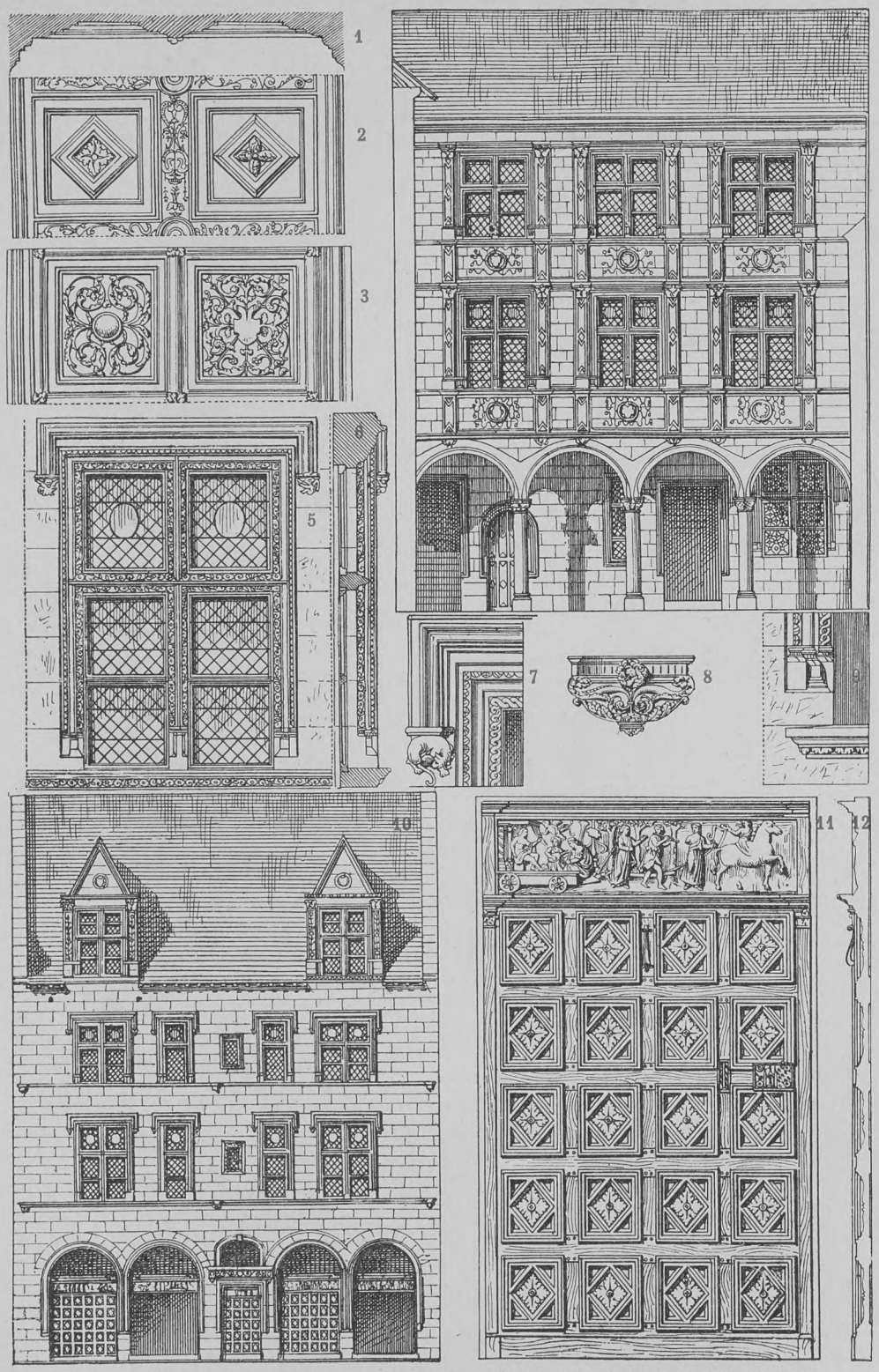
La façade sur la rue (fig. 10) n'est pas moins intéressante.

Les frises qui forment les arcades sont d'une spirituelle et vivante fantaisie. La porte est en chêne sculpté à compartiments (fig. 11 et 12), et présente un marteau de fer travaillé.

Les fenêtres au chambranle décoré sont d'un aménagement varié très heureux (fig. 5 et 6).

Les plafonds du 1er et du 2e étage relèvent de l'art le plus décoratif avec leurs compartiments de haut goût et aux arabesques distinguées (fig. 1, 2, 3).

C'est là, sans contredit, une exquise merveille d'imagination libre.



44. Avant d'atteindre à une formule qui puisse passer pour définitive, la Renaissance, en d'inquiètes recherches, multiplia les efforts de symétrie. Ce sont les œuvres nées de ces recherches qui semblent les plus intéressantes au cours de son évolution. F

Le style décoratif de la Renaissance appliqué à des constructions conçues dans la tradition de l'architecture féodale.

Châteaux de Chambord et de Chenonceaux.

Nous n'avons ni l'intention, ni la place de donner l'histoire complète des châteaux de Chambord et de Chenonceaux, ces palais où la formule de la Renaissance trouve à s'exprimer magnifiquement. Il existe d'ailleurs des monographies spéciales où les curieux d'art trouveront à satisfaire leur désir.

Quelques notes rapides cependant ne seront pas inutiles, avant d'examiner les documents réunis sur notre planche. Chambord (*Camborium*, autrefois) fut construit par François Ier, à 16 kilomètres de Blois, sur l'emplacement d'un ancien château féodal dont les comtes de Blois avaient fait leur résidence d'été. La place en est aussi pittoresque que possible, et le domaine se prêtait merveilleusement aux occupations favorites du roi, la chasse et la pêche, avec son parc de cinq mille hectares, et sa rivière (la rivière de Cosson).

Le château, comme plan général, procède des anciennes demeures féodales, mais l'architecte s'est appliqué à n'y employer qu'un décor qui, à l'époque de sa construction, c'est-à-dire vers 1523, parût rigoureusement nouveau (fig. 11, et plan fig. 6). Cette considération nous amène à penser que si le style qu'on y relève est bien celui de la Renaissance, ce mélange d'inspiration nouvelle dépensée sur des plans de tradition ancienne, constitue un style de transition, si toutefois on veut bien donner au mot style un sens plus étendu, moins spécialement extérieur.

Cela est sensible particulièrement quand on considère toutes les constructions, cheminées, lucarnes, tourelles et clochetons (lanterne fig. 3, chapiteaux fig. 7 à 10, et détails fig. 4 et 5) qui sont multipliées au-dessus des combles et des terrasses, superfétations d'un goût sujet à critique. Mais on ne peut qu'admirer l'escalier, justement célèbre, en spirale, et à double rampe superposée, si bien que deux personnes y peuvent monter en même temps sans se rencontrer : André Duchesne a dit, en parlant du château de Chambord :

« Riche d'un escalier qui n'a point son pareil en la France; estre tellement et si « largement composé qu'un grand nombre d'hommes y peuvent monter et descendre « diversement et en même temps sans s'entrevoir, et pour estre l'un de ses côtés indus- « trieusement dérobé de l'autre. »

Le château de Chenonceaux, bâti sur le Cher, est plus sobre de décoration et d'invention ; mais il est un des exemples les plus charmants de l'architecture seigneuriale au XVIe siècle (fig. 1 et 2). La construction en fut commencée en 1515 par Thomas Bohier, qui avait été chambellan et conseiller de Louis XI, Charles VIII, Louis XII, et le fut également de François Ier.

Bohier mourut en 1534. Comme il devait au roi 190 000 livres, on força son fils à livrer le château au roi qui le désirait, et en 1535, le maréchal Anne de Montmorency vint en prendre possession. En 1547, à la mort de François Ier, son fils Henri II s'empressa d'offrir Chenonceaux à Diane de Poitiers, qui, pour n'être pas inquiétée dans sa possession, indemnisa les héritiers Bohier des droits qu'ils revendiquaient encore.

Après la mort de Henri II, Diane de Poitiers eut cependant maille à partir avec Catherine de Médicis, régente pendant la minorité de François II, et elle dut lui céder à son tour le château qu'elle avait considérablement embelli. Et longtemps encore ce château vit se succéder des propriétaires différents.

Le style décoratif de la Renaissance appliqué à des constructions conçues dans la tradition de l'architecture féodale.

Châteaux de Chambord et de Chenonceaux

Nous avons vu l'intention, et la place de donner l'histoire complète des châteaux de Chambord et de Chenonceaux, ces palais où la féodalité de la Renaissance trouve à s'exprimer magnifiquement. Il existe d'ailleurs des monographies spéciales où les curieux d'art trouveront à satisfaire leur désir.

Quelques notes rapides essaient de serrer par feuillet, avant d'examiner les décorations rentrés sur notre planche, Chambord (Cambodunum, enfin) fut commencé par François Ier, à 10 kilomètres de Blois, sur l'emplacement d'un ancien château féodal dont les ruines de Blois avaient fait leur résidence d'été. La pierre en est aussi pittoresque que possible, et le domaine se prêtait merveilleusement aux occupations favorites du roi, la chasse et la pêche, avec son parc de cent mille hectares, et sa rivière (la rivière de Thoré).

Le château, comme plan, n'offrait pas de ancienne demeure féodale, mais l'architecte a tout appliqué à y composer un ensemble qui, à l'époque de sa construction, n'est-à-dire vers 1525, paraît régulièrement [illegible] (fig. 11), et plan (fig. 10). Cette conséquence nous amène à penser que si le roi y rédiger ses bien avant de la Renaissance, en mélange d'inspiration nouvelle dépassant par des plans de tradition ancienne, conséquence du style de transition, si toutefois on peut bien donner au mot style un sens plus étendu, moins spécialement architectural.

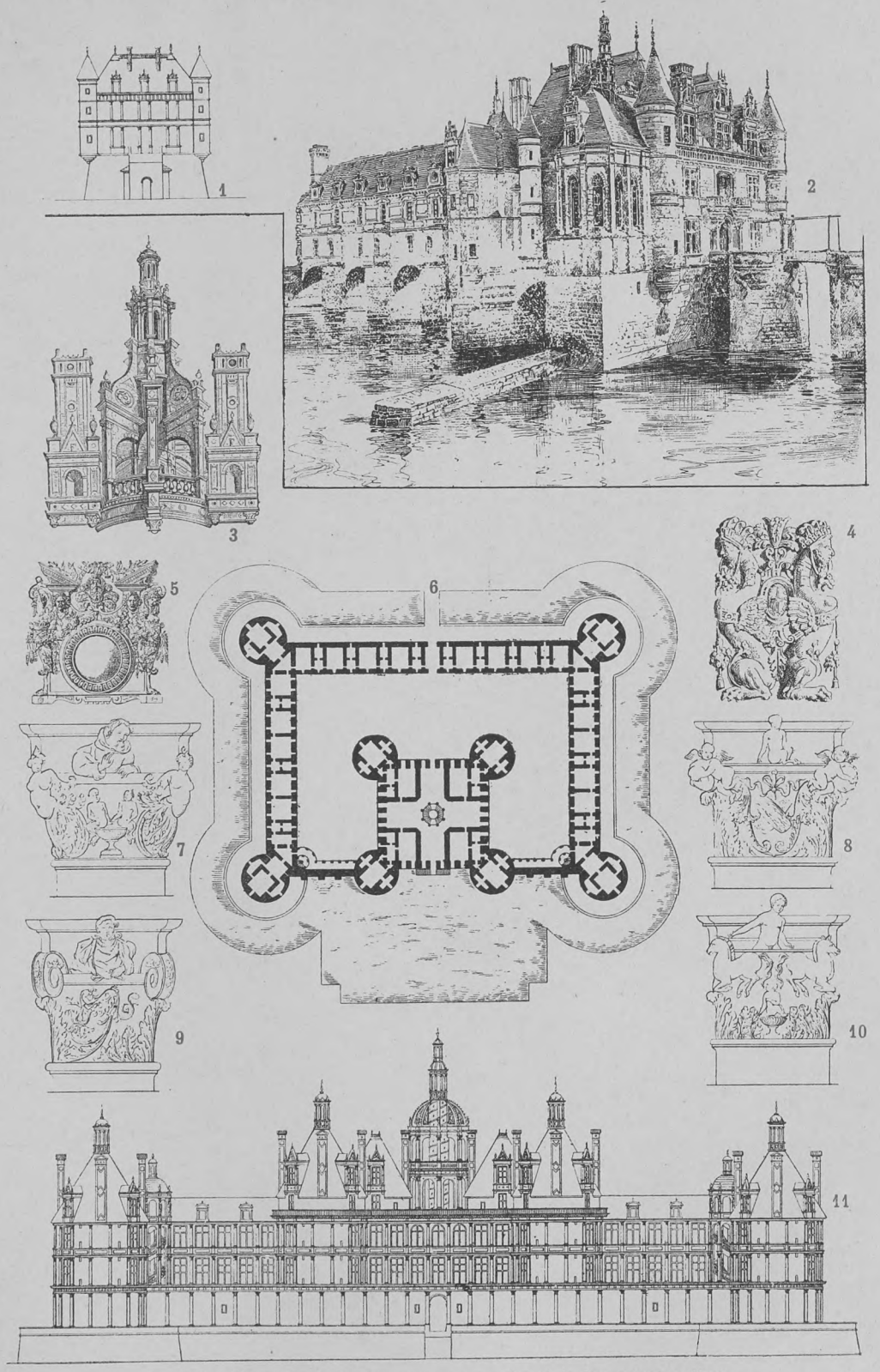
Cela est sensible particulièrement quand on considère toutes les constructions, [illegible], lucarnes, lanternes et cheminées (lanterne fig. 5, cheminées fig. 7 à 10, et détails fig. 4 et 5) qui sont multipliées au-dessus des couples et des [illegible], [illegible] d'un goût aigu à critique. Mais on ne peut qu'admirer l'ensemble, [illegible] [illegible], en spirale, et à double rampe superposée. Si bien que pour [illegible] y pouvait monter en même temps sans se rencontrer. Ajoutons [illegible] qu'il en portait de [illegible] de Chambord :

« Bâtie d'un escalier qui n'a point son pareil en la France, entre lequel et le logement composé qu'un grand nombre d'hommes y pouvoit monter et descendre à diversement et en même temps sans s'empêcher, et pour notre fin de ces côtés [illegible] « [illegible] de l'autre. »

Le château de Chenonceaux, bâti sur le Cher, est plus sobre de décoration et d'invention ; mais il est un des exemples les plus charmants de l'architecture seigneuriale au XVe siècle (fig. 1 et 2). La construction en fut commencée en 1515 par Thomas Bohier, qui avait été chambellan et receveur de Louis XI, Charles VIII, Louis XII, et le roi également de François Ier.

Bohier mourut en 1524. Comme il devait au roi 150 000 livres, on lui fit à livrer le château en tant qu'il dépendait, et en 1535, le surintendant Jean de Montmorency fut en première possession. En 1547, à la mort de François Ier, son fils Henri II s'empressa d'offrir Chenonceaux à Diane de Poitiers, qui, pour n'être pas impunie dans sa possession, indemnisa les héritiers des droits qu'ils revendiquaient encore.

Après la mort de Henri II, Diane de Poitiers fut repoussée malgré à partir avec Catherine de Médicis, régente pendant la minorité de François II, et elle dut lui céder à son tour le château qu'elle avait considérablement embelli. Le longtemps [illegible] [illegible] en se [illegible] des propriétaires [illegible].



49. Le style décoratif de la Renaissance appliqué à des constructions conçues dans la tradition de l'architecture féodale. G

Construction où la Renaissance s'apprête à évoluer vers le goût italien.

Maison dite de François Ier, à Paris.

La maison dite de François Ier avait été construite en 1525 dans la forêt de Fontainebleau, à Moret, pour servir de pavillon de chasse (Façade et détail, fig. 1 à 9). Aliénée en 1823, par le gouvernement de la Restauration, elle fut achetée, démolie, transportée pierre par pierre, et reconstruite sur le Cours-la-Reine à Paris, en son emplacement actuel.

Elle se compose d'un étage sur rez-de-chaussée. On attribue à Jean Goujon les sculptures qui décorent sa façade; elles ne sont pas indignes du maître. La frise où sont figurées des scènes de vendanges, des trophées qui règnent le long de la façade, toute la fantaisie décorative de l'arrière-corps du bâtiment sont d'un art extrêmement délicat.

Dans la corniche supérieure de la façade que donne notre planche (fig. 3) on lit ce distique :

Qui scit frenare linguam sensumque domare
Fortior est illo qui frangit viribus urbes.

(Celui qui sait refréner sa langue et dominer ses sens est plus fort que celui qui brise les villes par la force.)

Il est à remarquer qu'en France, l'architecture civile tient le premier rang dans le mouvement qui détermine la Renaissance, et l'on ne doit pas reprocher à François Ier une influence italienne qui n'existe pas encore nettement dans les demeures qu'il fit construire.

La reconstruction faite à Paris (fig. 10) n'est pas absolument conforme à ce qu'était la construction de Moret : la restauration qu'on lui a fait subir nuit certainement à son caractère primitif.

Construction où la Renaissance s'apprête à évoluer vers le goût italien.

Maison dite de François Ier, à Paris.

La maison dite de François Ier avait été construite en 1529 dans la forêt de Fontainebleau, à Moret, pour servir de pavillon de chasse (Façade et détail, fig. 1 à 9). Achetée en 1825, par le gouvernement de la Restauration, elle fut démolie, transportée pierre par pierre, et reconstruite sur le Cours-la-Reine à Paris, en son emplacement actuel.

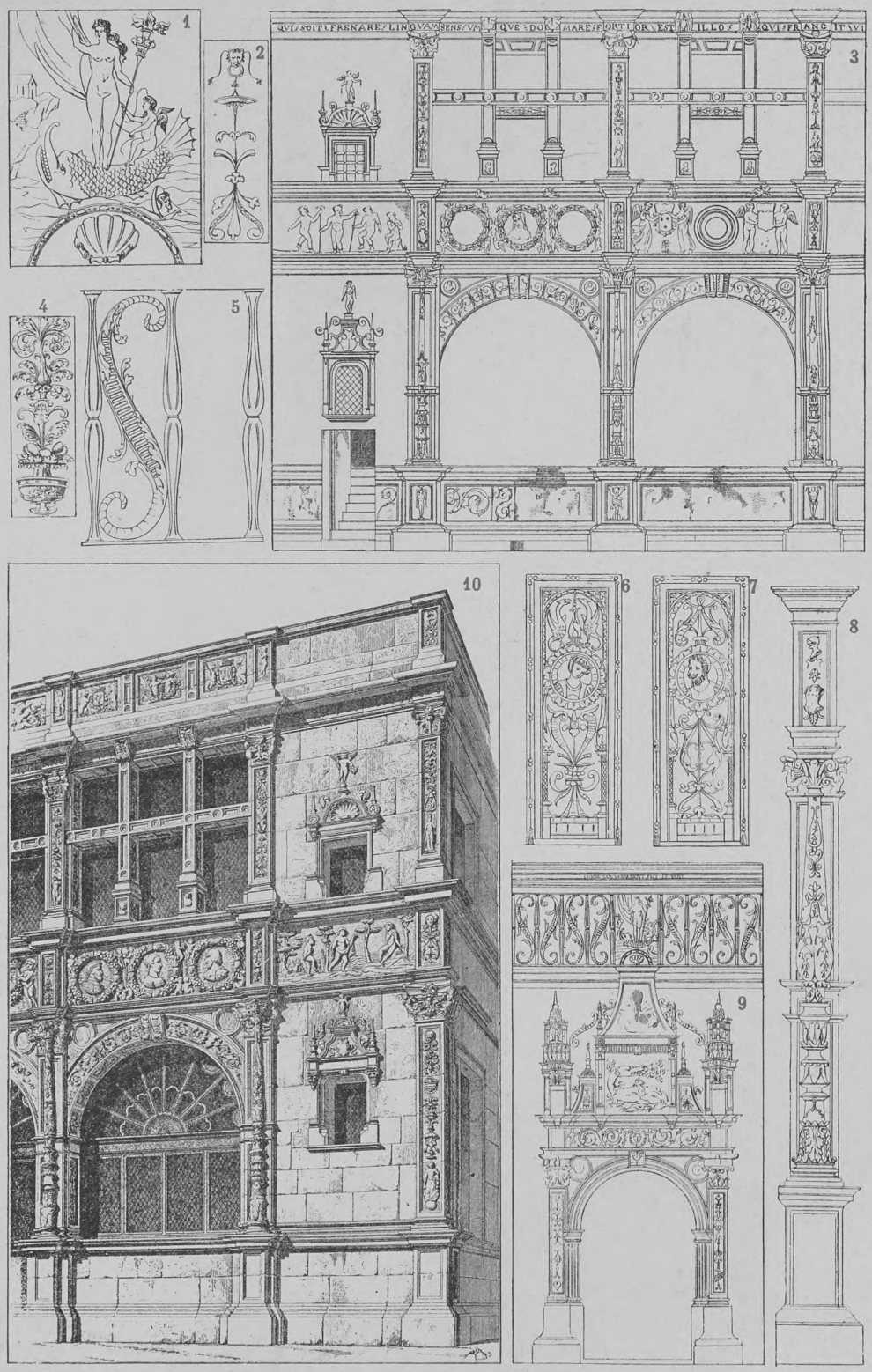
Elle se compose d'un rez-de-chaussée. On attribue à Jean Goujon les sculptures qui décorent sa façade; elles ne sont pas indignes du maître. La frise où sont figurées des scènes de vendanges, des trophées qui régnent le long de la façade, toute la balustrade décorative de l'arrière-corps de bâtiment sont d'un art extrêmement délicat.

Dans la corniche supérieure de la façade que donne notre planche (fig. 5) on lit ce distique :

(Qui sait relever sa langue et dominer ses sens est plus fort que celui qui brise les villes par la force.)

Il est à remarquer que en France, l'architecture civile tient le premier rang dans le mouvement qui détermina la Renaissance, et l'on ne doit pas reprocher à François Ier une influence italienne qui n'existe pas encore nettement dans les demeures qu'il fit construire.

La reconstruction faite à Paris (fig. 10) n'est pas absolument conforme à ce qu'était la construction de Moret : la restauration qu'on lui a fait subir nuit certainement à son caractère primitif.



43. Construction où la Renaissance s'apprête à évoluer vers le goût italien. F

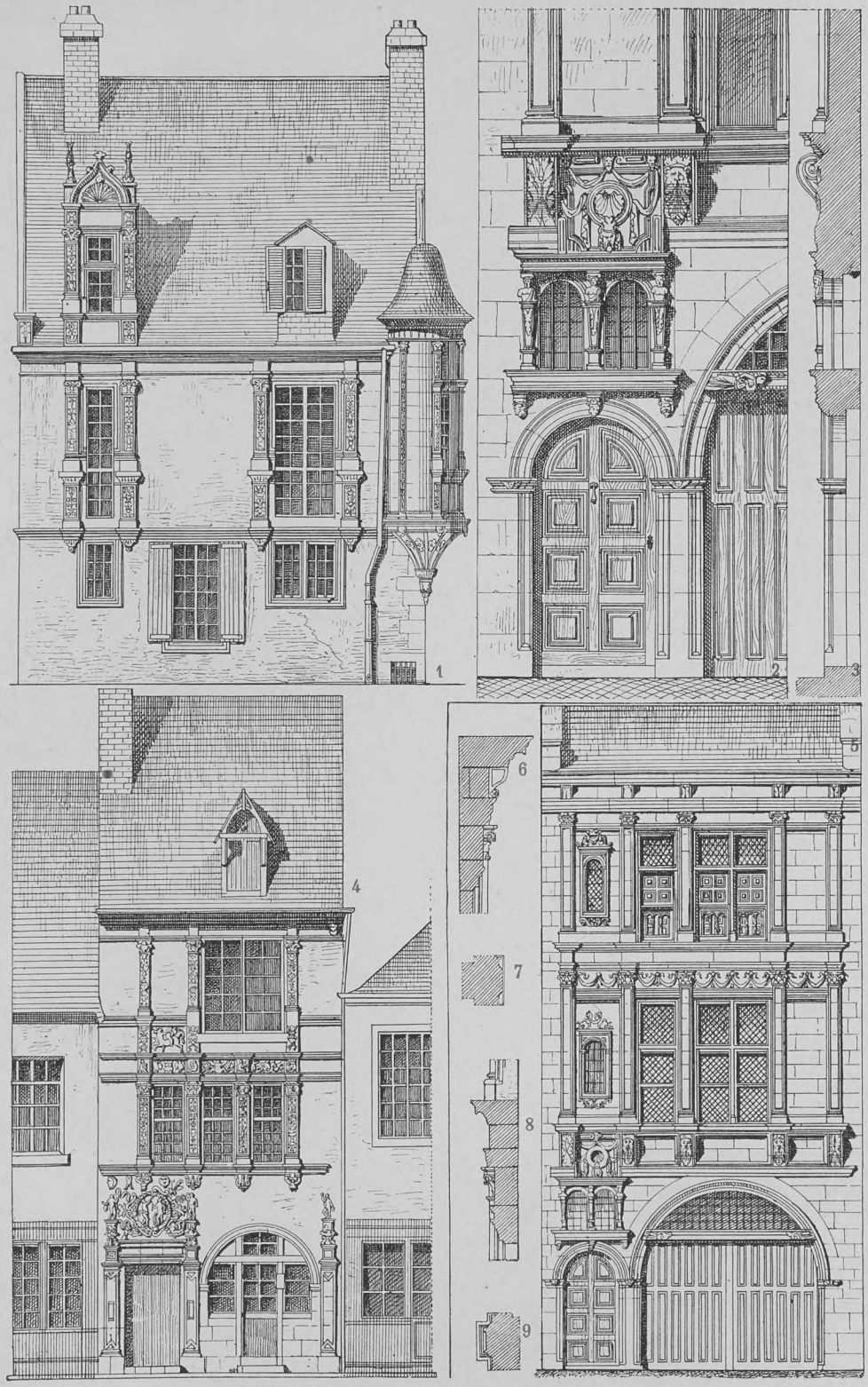
Les traditions de la Renaissance se sont établies dans l'architecture civile des provinces dès la première moitié du XVIe siècle.

Maisons à Orléans et au Mans.

Notre planche 61 montre quels caractères les maisons de la Renaissance affectaient communément. On n'a qu'à comparer les figures 4 (maison dite d'Adam et d'Ève, au Mans) et 5 (détails fig. 6 à 9), (maison à Orléans), toutes deux construites en 1520 et 1530, pour relever des caractères certains de parenté, et par conséquent une obéissance à des traditions qui s'étaient rapidement imposées.

Les pilastres sont décorés avec infiniment de verve. On remarquera que la pierre n'était employée dans les maisons du Mans, qu'aux bandeaux des planchers, aux tourelles, et aux pieds-droits des baies; les murs étaient en moellonnage fortement ravalé.

Nous avons aussi reproduit à titre de documents : maison rue des Chanoines, au Mans (fig. 1), et maison à Orléans (fig. 2, coupe fig. 3).



48. Les traditions de la Renaissance se sont établies dans l'architecture civile des provinces dès la première moitié du XVIe siècle. F

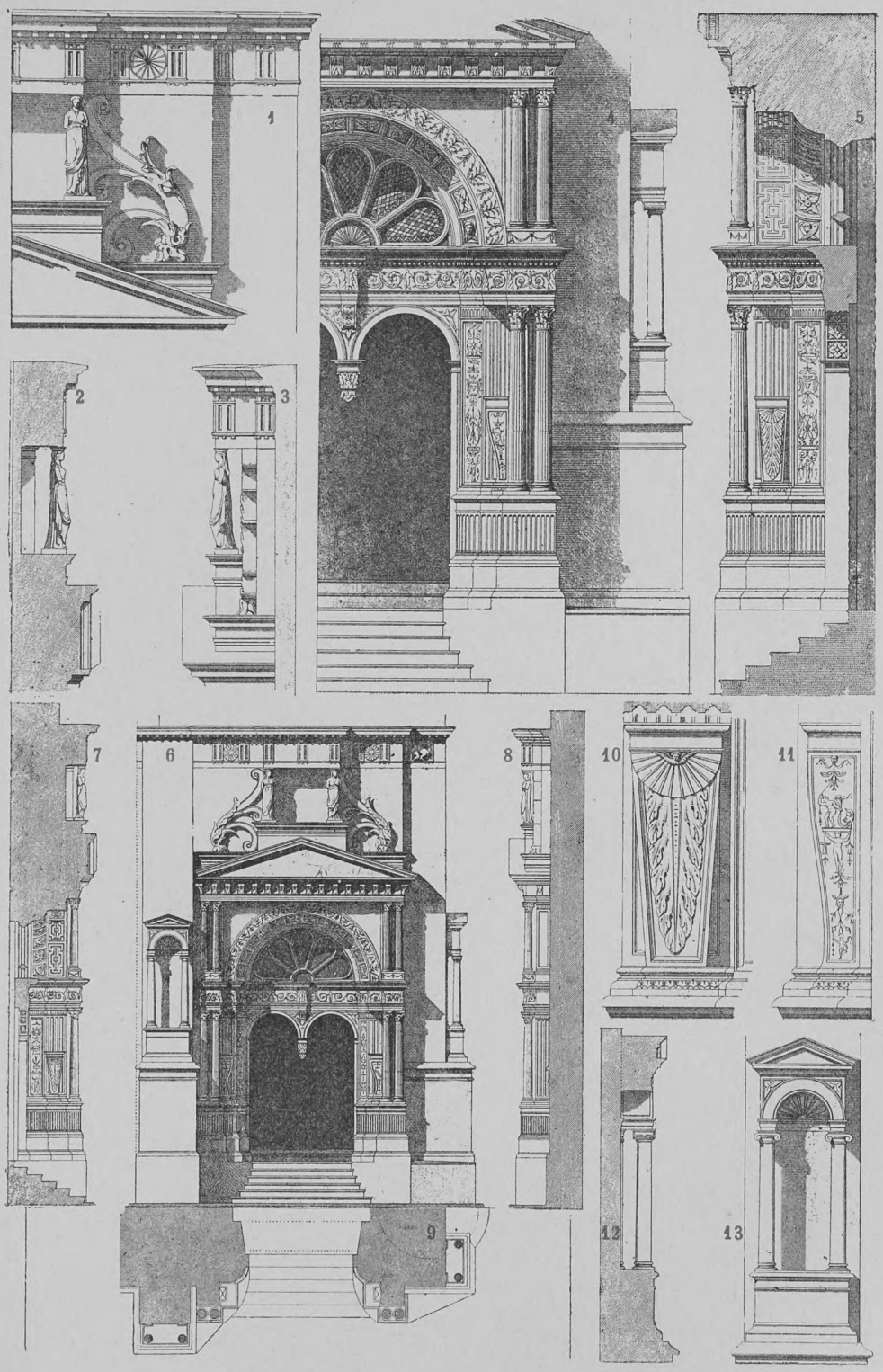
Formule curieuse d'architecture religieuse au milieu du XVIe siècle
Le rappel des ordres antiques s'allie au souvenir de l'art ogival. (Clef pendante.)

Portail de l'église Saint-Martin, à Épernay.

Voici un spécimen des plus intéressants de l'architecture de la Renaissance : le portail de l'église Saint-Martin, à Épernay; nous en donnons l'ensemble, les détails et les profils (fig. 1 à 9). Les ordres les plus riches y sont employés, et les ornements sont d'une élégante sobriété.

L'arcade est coupée par l'entablement du premier ordre corinthien, ayant sa partie supérieure disposée en demi-rose, destinée à éclairer l'intérieur de l'édifice. Le soubassement est d'une belle proportion, avec des profils fins, d'une réelle originalité. Le décor des ordres marque également parmi les plus délicats de cette époque (on sait que cette église date de 1540) avec une tendance à se rapprocher des formules antiques : seule, la clef pendante qui occupe le milieu de la baie d'entrée est un souvenir de la tradition ogivale, elle était d'ailleurs nécessitée pour servir de point d'appui aux vantaux de la porte.

Les pilastres, archivoltes et frises, à enroulements et caissons, les modillons de l'entablement, la corniche dorique du couronnement ainsi que les consoles (fig. 10 et 11), la niche (fig. 12 et 13), sont très habilement sculptés.



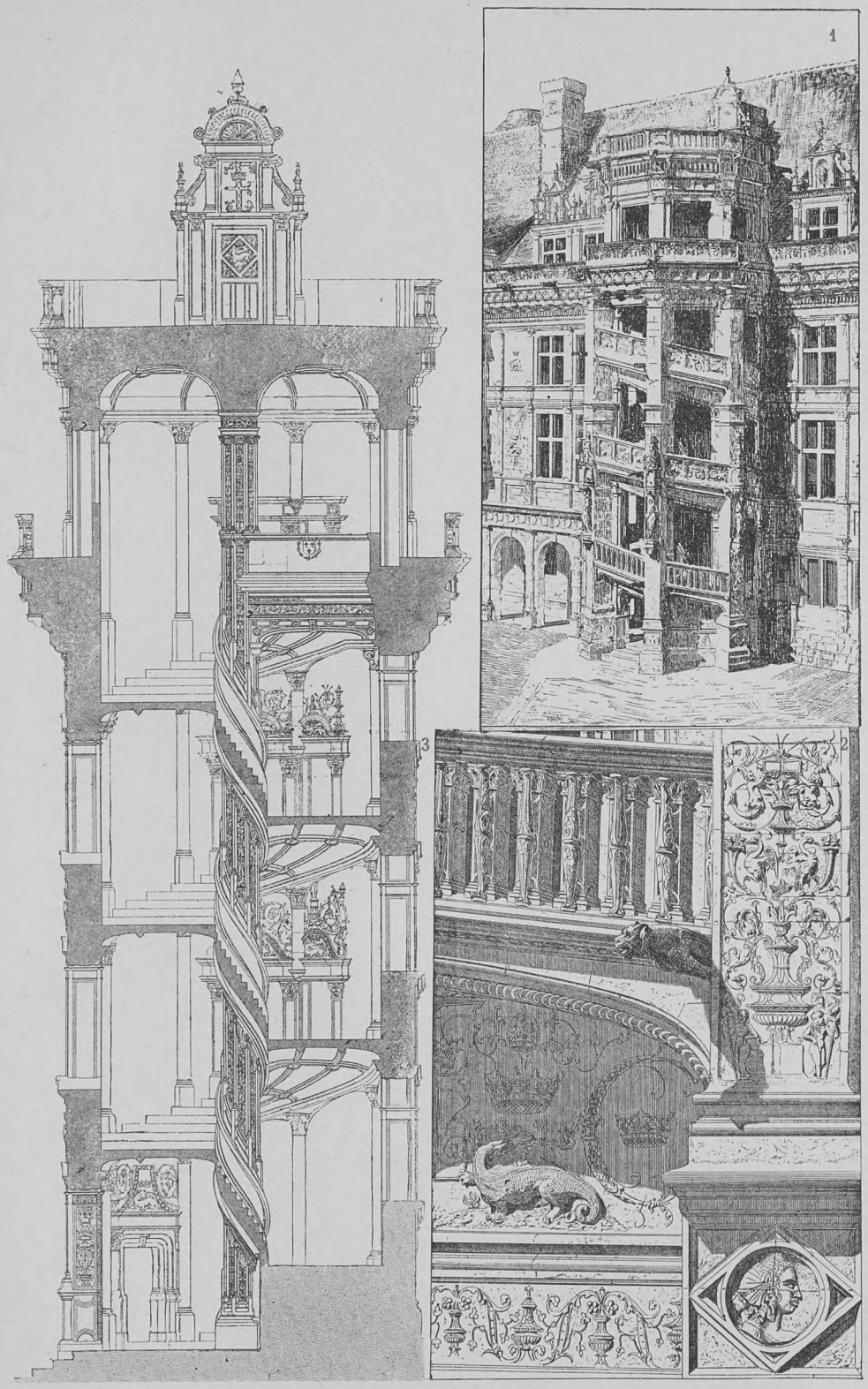
47. Formule curieuse d'architecture religieuse au milieu du XVIe siècle. F
Le rappel des ordres antiques s'allie au souvenir de l'art ogival. (Clef pendante.)

L'influence italienne tempérée par la tradition française.
Expression qui marque une époque de transition dans les étapes
de l'architecture de la Renaissance.

Escalier du Château de Blois.

Il est des chefs-d'œuvre que toute description amoindrit; l'escalier du château de Blois est du nombre; il suffira que notre planche en donne la figuration (fig. 1), la coupe (fig. 3) et le doussous (fig. 2). Pourtant, nous devons faire remarquer que cette partie du château, qui passe à juste titre pour être la merveille de l'architecture de la Renaissance, appartient à un style de transition, où l'art emprunte déjà à la tradition italienne sans renoncer absolument à ce que la tradition française des âges précédents avait de goût, d'élégance et d'inspiration. Rien de plus léger, de mieux équilibré que cette construction, unique à cet état de perfection. L'historiographe du château de Blois, M. de la Saussaye, en a parlé en une page que nous croyons devoir reproduire.

« A l'ancien milieu de la façade, écrit-il, dont l'étendue a été diminuée par les constructions de Gaston d'Orléans, s'élève un escalier à jour, magnifique de pensée et d'exécution. Chaque ouverture, pratiquée en balcon, est ornée d'une balustrade formée de fuseaux à feuillages aux premiers étages, de F et de salamandres de rondes bosses aux rampes supérieures. Au-dessus de la corniche, pareille à celle de la façade, s'élève un attique terminé en terrasse, et dont l'entablement est riche de toute la richesse que pouvait y apporter l'imagination des sculpteurs de la Renaissance. Les balustres de la terrasse et des salamandres placées aux sommets des contreforts résument les deux systèmes de la décoration des balcons des rampes. Les contreforts sont ornés de faisceaux d'arabesques d'un goût exquis, et de très belles niches où ont été placées des statuettes allégoriques, pour lesquelles on ne s'est peut-être pas assez inspiré des adorables modèles que nous ont laissés Jean Goujon et les autres statuaires de la Renaissance. Le berceau rampant de l'escalier est décoré de nervures croisées, dont les points d'intersection portent des médaillons avec des encadrements variés à l'infini, et qui offrent alternativement dans leur champ les quatre emblèmes de la reine et les deux du roi. Ces nervures grimpent ainsi jusqu'en haut, où elles s'épanouissent sous une voûte annulaire que supporte un noyau brodé du haut en bas de merveilleuses arabesques qui sont dues, à l'exception d'un seul faisceau qui n'était qu'ébauché, au savant crayon de M. Duban et au ciseau habile des jeunes artistes employés sous ses ordres. Rien n'est plus heureux de dessin et plus délicat d'exécution que les sculptures anciennes qui ornent l'archivolte et l'appui du palier culminant. Les lettres A. P., cachées au milieu des sculptures de l'entrée principale de l'escalier, sont-elles les initiales du nom de l'architecte auquel l'art doit un de ses chefs-d'œuvre?... »



45. L'influence italienne tempérée par la tradition française. Expression qui marque une époque de transition dans les étapes de l'architecture de la Renaissance. F

La Renaissance a affirmé parfois ses qualités de Style, au milieu du XVIe siècle par la régularité des lignes et la sobriété du décor.

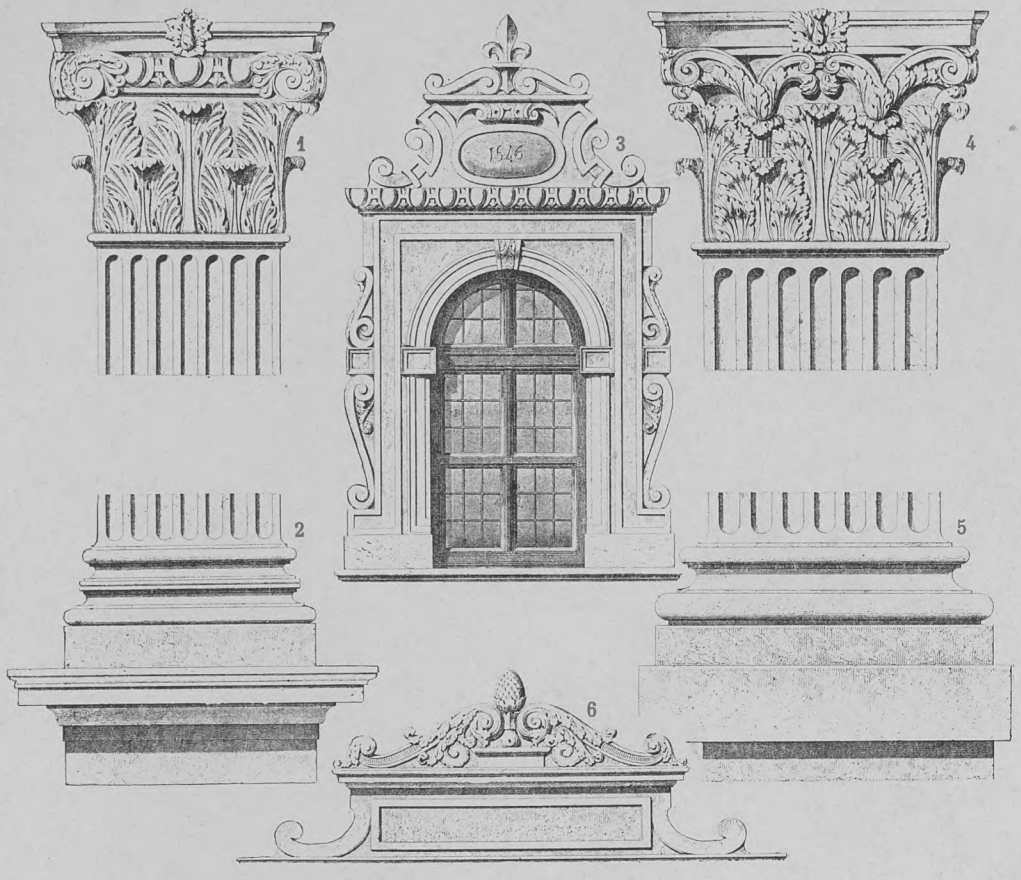
Château d'Ancy-le-Franc.

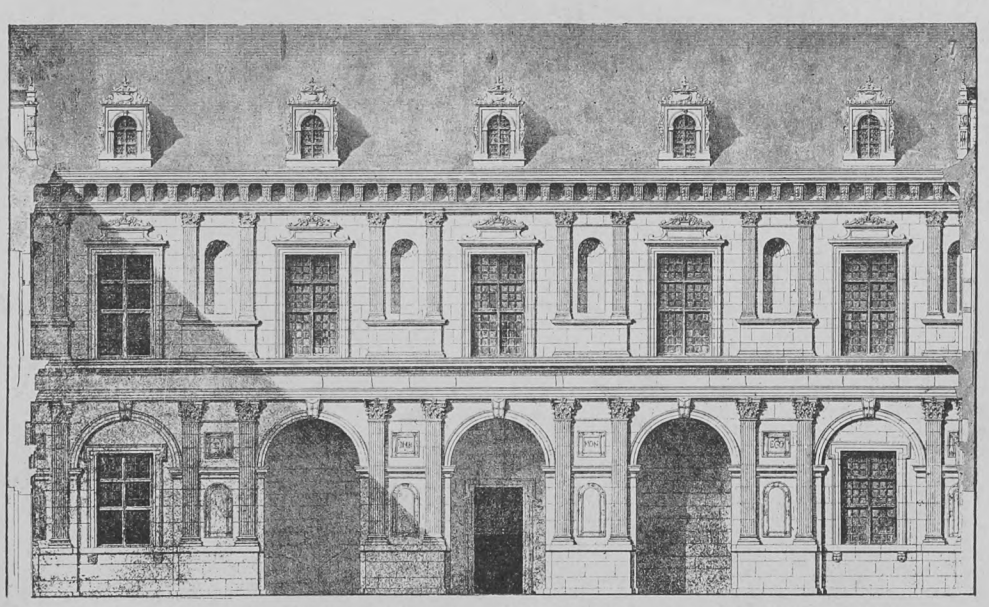
Le château d'Ancy-le-Franc, qui porte tous les caractères du style Renaissance, fut construit par un architecte italien. La façade de la cour intérieure que nous reproduisons, montre quel soin l'architecte a pris de donner un rythme élégant et sobre à sa décoration volontairement régulière (fig. 7).

On remarquera que les pilastres sont coupés au tiers de leur hauteur par un socle qui allège les proportions architecturales. Des tables de marbre et des niches occupent les parties intermédiaires et empêchent de songer à la hauteur de l'édifice : l'effet est plus sensible encore quand on considère la façade extérieure toute de grandes lignes.

Il n'est pas jusqu'à l'importance des chapiteaux des pilastres qui n'ait été habilement calculée, pour qu'une sensation de légèreté en résulte (fig. 1, 2, 4 et 5).

Le décor des lucarnes (fig. 3) est lui-même d'une exquise invention, encore que très italienne : mais il s'accorde joliment avec le cartouche orné (fig. 6) qui surmonte les fenêtres du premier étage.





46. La Renaissance a affirmé parfois ses qualités de style, au milieu du XVIe siècle par la régularité des lignes et la sobriété du décor. F

Le défaut d'unité, dans la construction d'un édifice, nuit à l'effet
et à l'intelligence de l'ensemble,
et mène à la confusion, sinon à la négation du Style.

Églises Saint-Gervais et Saint-Protais, à Gisors.

L'église de Gisors, dont la façade est représentée dans notre planche (fig. 1, et détails, fig. 2 à 9), est un monument dont les avatars seraient curieux à suivre, ainsi d'ailleurs que ceux de cette petite ville élevée sur les bords de l'Epte, et qui tour à tour appartint aux comtes de Vexin, à l'abbaye de Saint-Denis, aux ducs de Normandie, aux rois d'Angleterre, et enfin aux rois de France, après la paix conclue en 1195, entre Philippe Auguste et Richard Cœur de Lion.

L'église, dédiée à saint Gervais et saint Protais, fut construite à deux époques très éloignées l'une de l'autre, et manque absolument d'unité et de plan symétrique : le chœur date du XIIIe siècle; la nef et la façade occidentale du XVIe siècle : c'est de cette façade seule que nous voulons nous occuper.

Le portail offre une grande arcade, ébrasée, en plein cintre : sur le trumeau du milieu se trouve une statue de la Vierge : une console placée au-dessus portait autrefois une statue du Christ, et dans les niches placées de chaque côté de cette console, se trouvaient des statues d'Isaïe et de David. Le tympan de l'arc présente un bas-relief où est figuré le songe de Jacob. D'autres bas-reliefs occupent les écoinçons antérieurs de l'arcade et le dessus du portique, et figurent des anges ailés et d'autres personnages à signification moins hiératique : comme couronnement, nous trouvons un petit portique à trois arcades, d'une certaine élégance, mais d'une utilité douteuse, d'autant plus qu'il cache la grande fenêtre du mur de face de la nef.

De chaque côté du portail, les contreforts avaient reçu des niches, pour y abriter des statues.

Les parties qui se rattachent à ce grand portail n'ont pas l'air d'appartenir au même édifice, tant les architectes qui se sont succédé dans la construction de l'édifice ont eu peu le souci de se référer à un plan initial.

La tour n'est pas dépourvue d'élégance : Deux larges baies de plein cintre sont ouvertes sur chaqne face de la partie qui renferme le beffroi : les contreforts sont chargés de statues.

Au-dessus et au-dessous, on a sculpté des médaillons; des acrotères séparent la balustrade, au-dessus de laquelle s'élève un autre étage à construction octogonale à amortissement d'une fantaisie de mauvais goût.

Le défaut d'unité, dans la construction d'un édifice, nuit à l'effet
et à l'intelligence de l'ensemble,
et mène à la confusion, aussi à la négation du Style.

Eglises Saint-Gervais et Saint-Protais, à Gisors.

L'église de Gisors, dont la façade est représentée dans notre planche (fig. 1, et détails: fig. 2 à 9), est un monument dont les artistes modernes cherchent à sortir, tant d'ailleurs que cette de cette petite ville élevée sur les bords de l'Epte, et qui tient à leur appartenir aux comtes de Vexin, à l'abbaye de Saint-Denis, aux ducs de Normandie, aux rois d'Angleterre, et enfin aux rois de France, après la part conclue en 1196, entre Philippe Auguste et Richard Cœur de Lion.

L'église, dédiée à saint Gervais et saint Protais, fut construite à deux époques très éloignées l'une de l'autre, et marque absolument d'unité et de plan symétrique : le chœur date du XIIe siècle; le nef et la façade occidentale du XVI siècle : c'est de cette façade seule que nous voulons nous occuper.

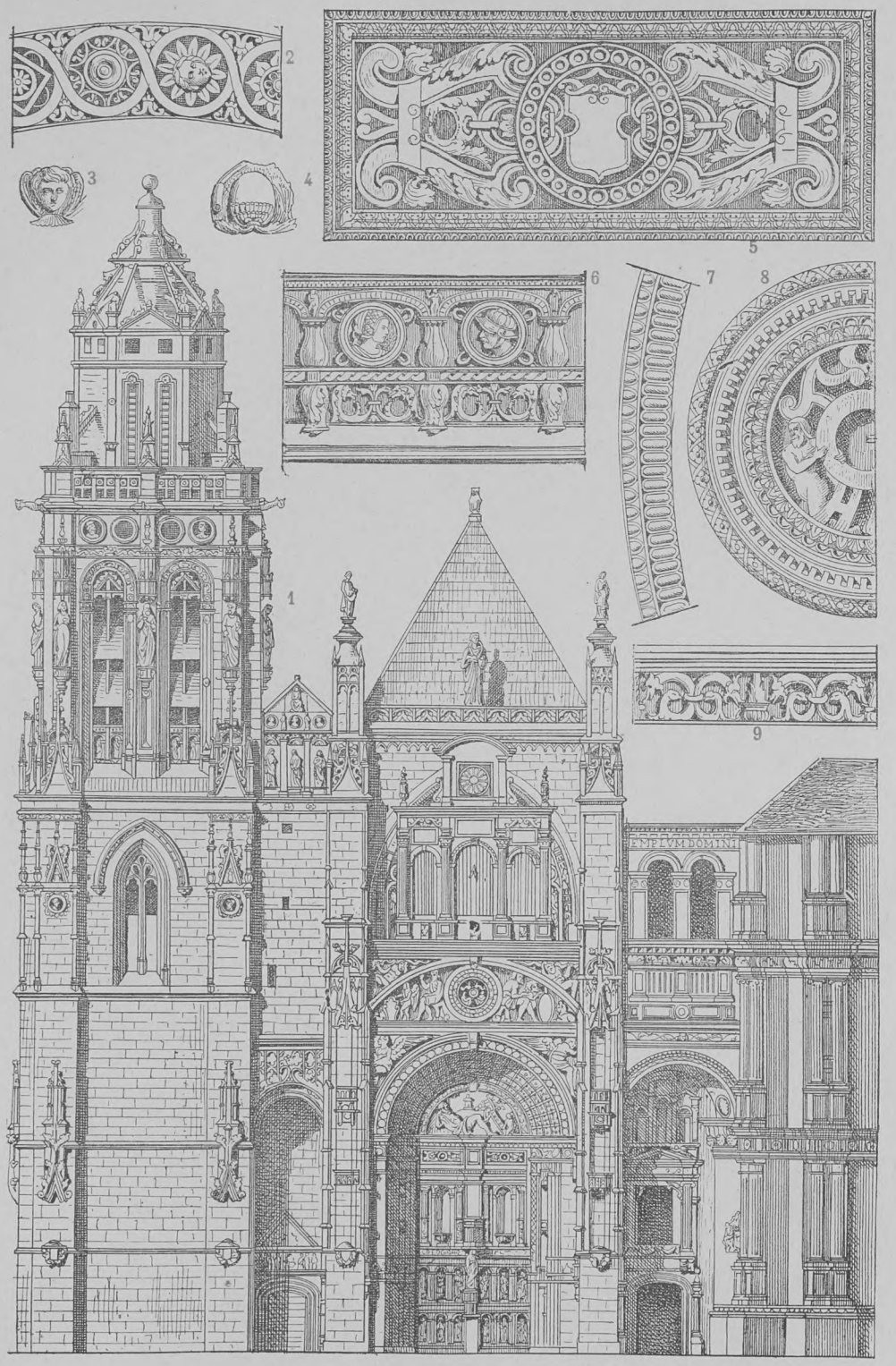
Le portail offre une grande arcade, ogivale, en plein cintre ; sur le tympan du milieu se trouve une statue de la Vierge ; une console place au-dessus portant autrefois une statue du Christ, et dans les niches plus sombre étaient de cette console, se trouvent des statues d'Isaïe et de David. Le tympan de l'arc présente un bas-relief en ce figure le songe de Jacob. D'autres bas-reliefs occupent les accoudoirs extérieurs de l'arcade et le dessus du portique, et figurent des anges ailés et d'autres personnages à signification toujours liturgique : comme couronnement, nous trouvons un petit portique à trois arcades, d'une certaine élégance, mais d'une utilité douteuse, d'autant plus qu'il cache la grande fenêtre du mur de face de la nef.

De chaque côté du portail, les contreforts avaient reçu des niches, pour y abriter des statues.

Les portes qui s'attachent à ce grand portail n'ont pas l'air d'appartenir au même édifice, tant les architectes qui se sont succédé dans la construction de l'édifice ont eu peu le souci de se relier à un plan initial.

La tour n'est pas dépourvue d'élégance : leurs larges baies du plein cintre sont ouvertes sur chaque face de la partie qui renferme le beffroi : les contreforts sont ébarrés de statues.

Au-dessus et au-dessous, on a sculpté des médaillons; des moulures séparent la balustrade, au-dessus de laquelle s'élève un autre étage à construction octogonale à amortissement d'une flèche de mauvais goût.



97. Le défaut d'unité, dans la construction d'un édifice, nuit à l'effet et à l'intelligence de l'ensemble, et mène à la confusion, sinon à la négation du style. M

Absence d'unité et influences étrangères.

Palais de Fontaineblean.

Le château de Fontainebleau mérite toute notre attention, non seulement à cause de la formule d'art qui s'y manifeste, et qui eut un si grand retentissement sur tout l'art d'une même époque, mais encore à cause des artistes et des princes dont les noms sont liés à sa construction.

Le château, en effet, se compose d'un ensemble de bâtiments successivement élevés par différents rois, et porte ainsi en soi les caractères des diverses évolutions opérées par l'art, depuis le XVIe siècle, surtout; car on sait qu'à la place du château actuel les moines Mathurins avaient été établis en 1259, dans le couvent de la Sainte-Trinité, par saint Louis : il devait y avoir, dans la forêt, un château féodal fortifié, sur les fondations duquel le nouveau château put être élevé.

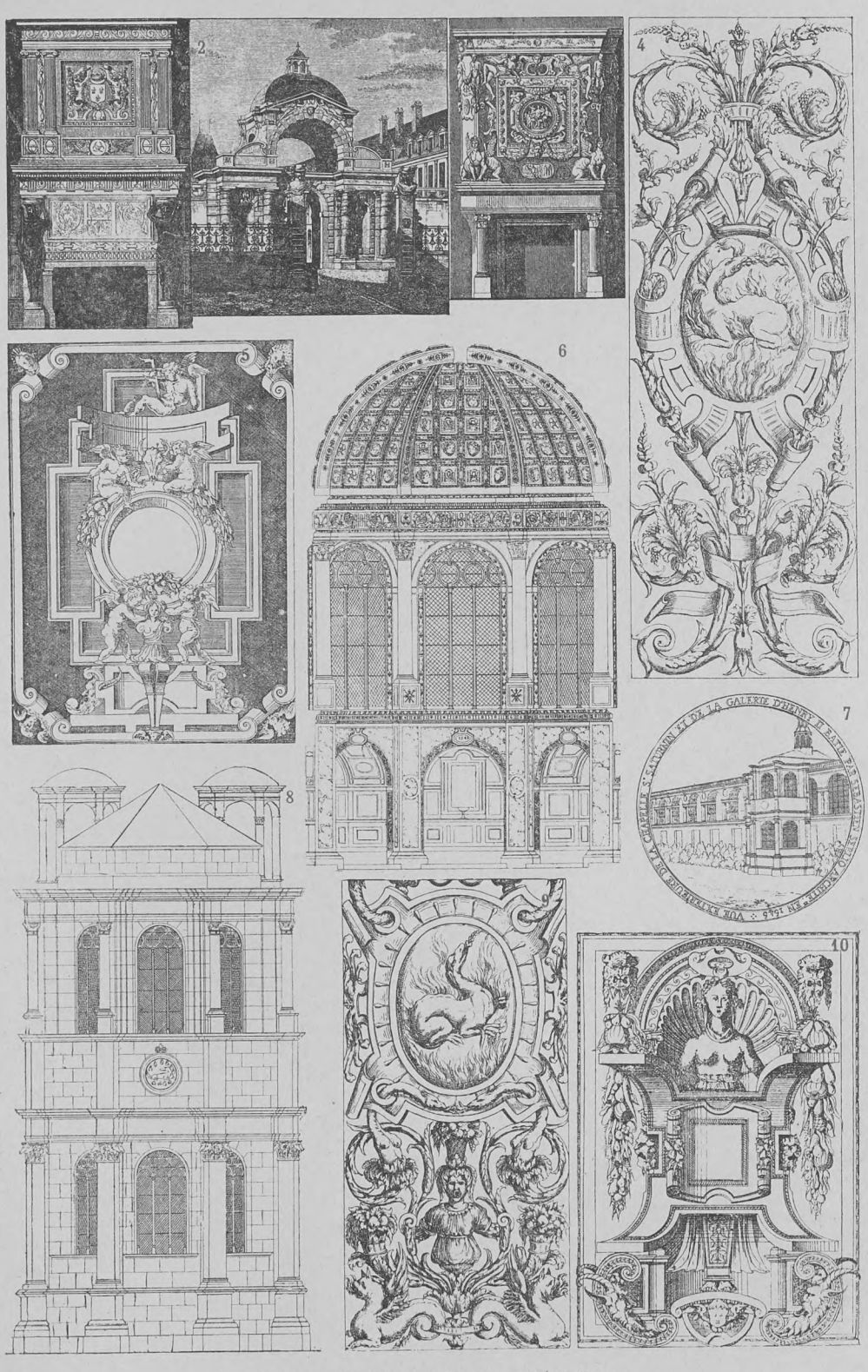
La plus ancienne partie du château est la cour ovale et le donjon : il est cependant impossible de suivre, faute de documents certains, les transformations du château depuis saint Louis jusqu'à François Ier; on sait pourtant que Philippe le Bel, Louis X le Hutin, Philippe V et Charles IV y sont nés.

François Ier affectionna tout spécialement cette résidence et il entreprit d'y apporter des embellissements et des agrandissements importants : de ce fait, il se trouva être le véritable créateur du château actuel : il reconstruisit tous les bâtiments qui entourent la cour ovale, éleva ceux de la cour des Fontaines, et la majeure partie de ceux de la cour du Cheval-Blanc.

La chapelle Saint-Saturnin (côté du parterre, fig. 8, et coupe fig. 6. — Vue de l'extérieur et galerie Henri II, fig. 7), comprise dans l'enceinte du premier château, fut également reconstruite; une nouvelle entrée pratiquée dans l'angle de la cour motiva la construction du pavillon et fut connue sous le nom de *Porte dorée* : en face de la chapelle, il y eut un portique servant de vestibule, et donnant accès aux appartements du premier étage que François Ier s'était réservés; une tribune monumentale occupait le haut de ce portique, d'où le roi et la cour pouvaient assister aux tournois et aux fêtes : ce ne fut que plus tard que François Ier eut l'idée de construire, entre la chapelle Saint-Saturnin et la porte Dorée, une vaste salle de fêtes, qui ne fut achevée que sous Henri II. La cour des Fontaines était ouverte au midi sur un étang, qui ajoutait un charme à la vue du château. François Ier fit encore construire, en dehors des limites du château, une grande galerie qui liait par une de ses extrémités le bâtiment ouest de la cour des Fontaines, et le bâtiment nord de la cour du Cheval-Blanc; plus tard, cette galerie fut dénommée la galerie d'Ulysse.

Si l'on a des doutes sur le nom des architectes qui construisirent les bâtiments, — doutes justifiés par ceci que Serlio, à qui on en attribuait la majeure partie, déclare lui-même que, pensionné par François Ier, il n'a pas été appelé à donner un seul conseil, — on sait que parmi les artistes qui ont travaillé à la décoration somptueuse de l'édifice, se trouvent Benvenuto Cellini, Léonard de Vinci, Andréa del Sarte, Rosso del Rosso, Le Primatice, Bagna Cavallo, Ruggieri da Bologna, Nicolo da Modena ou dell' Abate, etc., et cela suffit pour affirmer que l'influence italienne s'y manifeste seule.

Notre planche donne la reproduction de la cheminée de la salle de bal (fig. 1), cheminée de l'appartement du roi (fig. 3), porte Dauphine ou baptistère (fig. 2), cartouches, dits de Fontainebleau, par Du Cerceau (fig. 5 et 10), « Feuilliages Modernes faicts au Château Royal de Fontainebleau, de l'invention de lexcellent Mestre Francisque, recherchés et desseignés par A. Pierretz » (fig. 4 et 9).



85. Absence d'unité et influences étrangères. K

Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements de la troisième période de la Renaissance.

Dans ce travail, nous devons considérer le cuir gaufré et doré comme élément précieux de décoration intérieure. On sait que le goût de ces tentures et l'art de les préparer remontent très loin. L'industrie en était répandue au moyen âge dans toute l'Europe, et l'Espagne pas plus que la Turquie n'en peuvent revendiquer la paternité: Venise en Italie, Cordoue en Espagne, Lille, Bruxelles, Anvers, Malines, dans les Flandres, Avignon, Lyon et Paris, en France, en produisaient une énorme quantité, dont les procédés de fabrication variaient ainsi que l'effet.

On employait surtout le cuir de chèvre, de veau, ou de mouton, taillé en rectangle. Ces pièces, par la disposition de leur ornementation, pouvaient se raccorder, et s'assembler régulièrement par la colle, par la couture, ou par une simple juxtaposition, dont des rangées de petits clous assuraient la permanence. Ces sortes de tentures de cuir étaient moins altérables que la laine par les insectes ou l'humidité.

A l'époque où le perfectionnement atteignit son point culminant pour la fabrication de ces cuirs, on soumettait le cuir, verni préalablement par une bouillitoire, qui lui donnait l'éclat de l'or, à la pression de planches profondément gravées, d'où il sortait gaufré, et présentant comme des applications en relief. Ensuite on le passait à une série de vernis et de couleurs, qui harmonisaient son éclat sans l'éteindre. Cette fabrication perdit sa vogue au XVIIIe siècle avec l'invention des papiers peints dont l'usage économique ne tarda pas à se répandre.

La tenture représentée par la figure 11 avait nécessité, en dehors des bordures, deux planches dont l'une portait la contre-partie de l'autre; leur juxtaposition devait fournir le motif décoratif complet.

Les autres figures de la planche 67 sont des modèles qui furent utilisés soit pour des dentelles (fig. 1 et 9), soit pour des cuirs gaufrés (fig. 2, 3, 5, 6 et 8), soit pour des velours brodés, comme les figures 4 et 7 où la broderie, de la seconde moitié du XVIe siècle, est « taillée à jour, bisetée d'astérisques et boutons d'argent, veloutée de noir, semée au vide de fleurons d'or en relief; avec lisière crénée, frangée, sous un crépon de fil d'or, et ornée de houppes pendantes ». Nous avons aussi reproduit le dessin d'un joli pavé où deux motifs entourés d'un double filet alternent (fig. 10).

65. Décoration intérieure (cuirs gaufrés et dorés) et ornements de la Renaissance (Troisième période). I

Comment on restaurait au XVIe siècle : un styliste français au temps de la Renaissance : Jean Bullant.

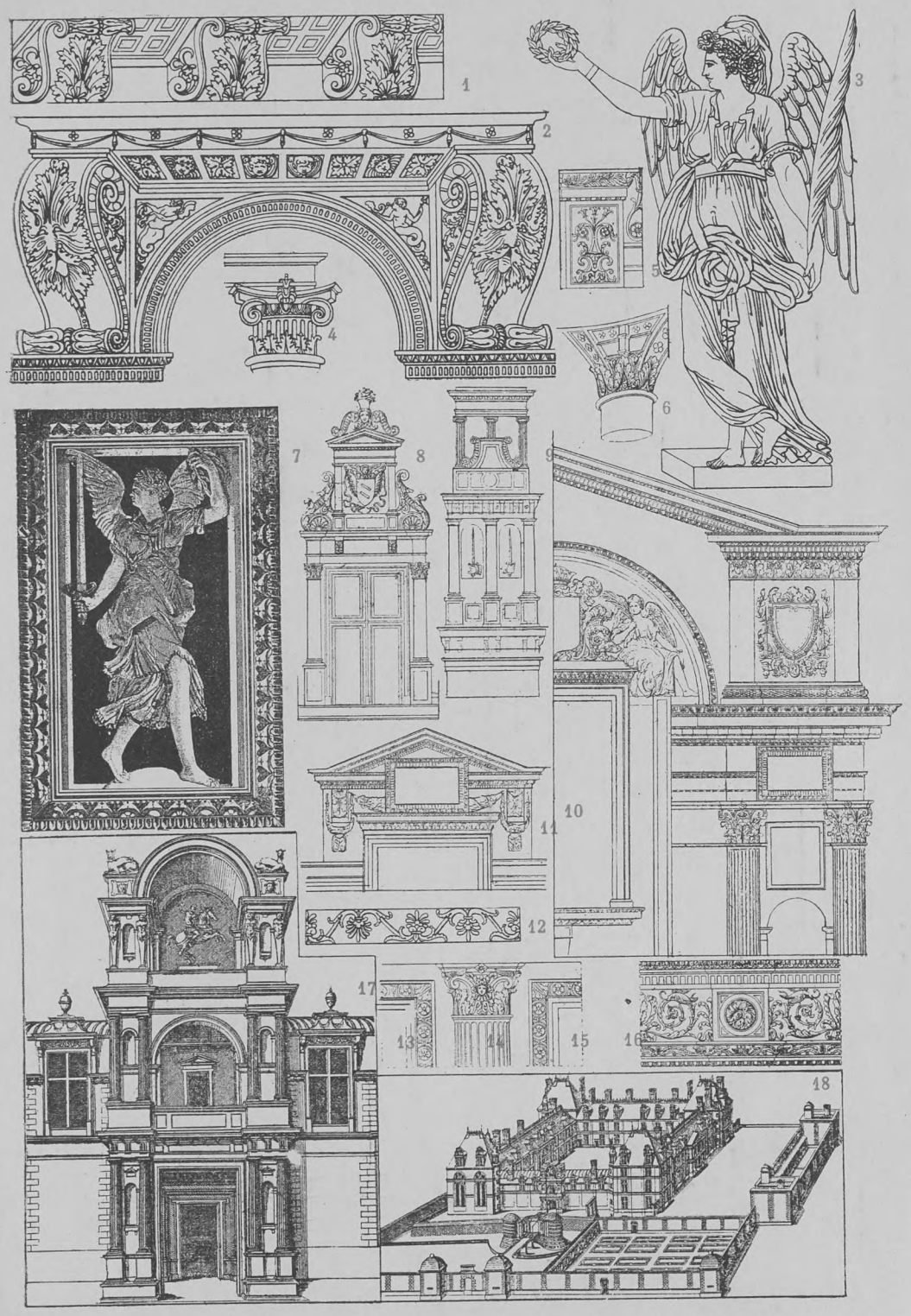
Château d'Écouen.

Nous avons réuni dans cette planche, avec une vue cavalière du château d'Écouen (fig. 18), divers détails décoratifs (fig. 1 à 6 et 10 à 16, — lucarne, fig. 8, — cheminée, fig. 9) de cette œuvre qui établit la réputation de Jean Bullant. On sait que plusieurs sculptures de ce palais sont de Jean Goujon.

C'est le connétable Anne de Montmorency qui avait chargé Jean Bullant, élève de Pierre Lescot, de décorer et de modifier le château bâti au XVe siècle sur les ruines d'une ancienne forteresse. Jean Bullant orna l'un des quatre corps de bâtiment disposés en carré, de colonnes d'ordres dorique et ionique superposés; un autre de colonnes d'ordre corinthien, à cannelures, surmontées d'une frise enrichie de trophées.

Sur une façade (fig. 17), il construisit un attique surmonté d'un campanile et porté par deux ordres réunis, au-dessus du cintre où s'abritait la statue équestre d'Anne de Montmorency.

La figure 7 est une gravure au trait sur une boiserie, et peut être attribuée à Jean Goujon, si l'on considère le galbe de la figure, l'agencement des draperies, flottant avec une grâce réelle, encore qu'un peu maniérée. Il est probable que le dessin seul de cette *Renommée* avait été fourni par Jean Goujon et qu'un graveur de profession l'exécuta sur la boiserie.



98. Comment on restaurait à la fin du XVIe siècle : un styliste français au temps de la Renaissance : Jean Bullant. M

Œuvre de Style personnel, en dehors de toute tradition habituelle au milieu du XVIe siècle.

Château d'Anet.

Le château d'Anet, construit sous le règne de Henri II par Philibert Delorme, est moins l'œuvre d'une époque que l'œuvre d'un styliste. Delorme ne songea qu'à faire preuve de goût et d'art, en mettant dans sa construction tout ce que son inspiration lui suggérait d'invention vraiment personnelle. Il voulut atteindre à l'expression la plus délicate de la grâce, et Voltaire se trompe lorsque, dans la *Henriade*, parlant des murs d'Anet bâtis aux bords de l'Eure, il dit « la *superbe* structure » ; c'est joli, c'est délicieux : ce n'est pas superbe ; cela ne veut pas être superbe.

Mais il est évident qu'une construction réunissant tant de précieuses qualités devait marquer dans l'architecture de la Renaissance et marquer en imposant aux édifices postérieurs une influence certaine. Delorme avait eu comme collaborateurs, pour la décoration de cette demeure, élevée pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, le sculpteur Jean Goujon et le peintre Jean Cousin.

On donne à son œuvre la date de 1548. Il avait dû s'appliquer à utiliser ce qui existait d'une construction précédente, et il s'explique sur les difficultés qu'il lui fallut surmonter en quelques lignes que nous voulons reproduire.

« L'architecte, écrit-il, aura la seule charge et le crédit de faire ce qu'il voudra ; car s'il a un compagnon ou un autre qui l'observe, ou qui se vueille mesler d'ordonner, il ne sçaura jamais rien faire qui vaille ; je l'ay veu et expérimenté au chasteau d'Annet, au quel lieu, pour me laisser faire ce que j'ay voulu en conduisant le bastiment neuf, je lui ay proprement accomodé la maison vieille qui estoit chose autant difficile et fâcheuse qu'il est impossible d'excogiter. Bref, j'ai faict ce qui m'a semblé bon, et de telle sorte et telle disposition, que j'en laisse le jugement à tous bons esprits qui auront veu le lieu et entendu la subjection et contrainte qui sy présentoit à cause des viels bâtimens, et n'eussent esté les grandes ennuies et haines que m'en portoient les domestiques et autres, l'on y eût faict encore des œuvres trop plus excellentes et plus admirables que celles qu'on y voit ; s'il y a quelque chose singulière et rare, louenge en soit à Dieu. »

Notre planche donne quelques détails de cette construction :

La porte monumentale (fig. 20), qui n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était à l'origine. Cette porte s'ouvrait dans une construction surmontée de deux étages de terrasses

aux balustrades richement ornées, et couronnée d'un édicule dans lequel on avait placé la célèbre horloge qui indiquait les heures, les mois et les phases de la lune. Au sommet, un cerf en bronze était articulé et marquait du pied les heures, tandis que de chaque côté deux chiens aboyaient. Le cintre qui domine la porte était rempli par un bas-relief célèbre, que Benvenuto Cellini avait exécuté pour Fontainebleau. Les bronzes étaient encadrés de pierres de choix et de marbres de couleurs agréablement ajustés. Les bronzes ont disparu de cette entrée monumentale : seuls les panneaux de la porte présentent encore leur décor d'attributs de chasse et de pêche.

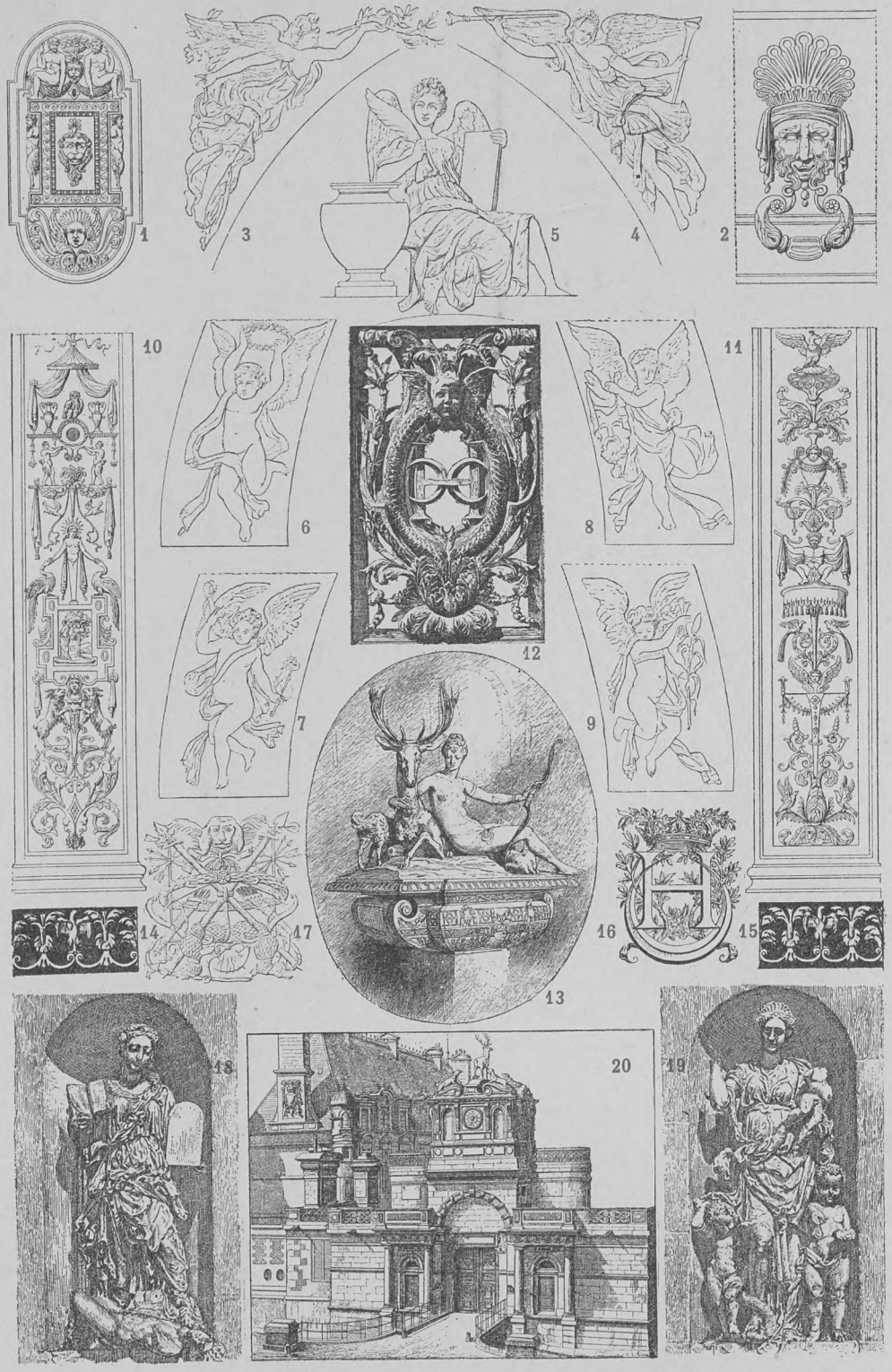
On sait que le portique à trois ordres qui orne la première cour de l'École des Beaux-Arts de Paris, provient du rez-de-chaussée d'un bâtiment du château d'Anet, et fut conservé en l'état où il est aujourd'hui par les soins de A. Lenoir.

Figures 18 et 19 : *La Religion* et *la Charité* : deux des admirables figures de Jean Goujon, qui étaient placées dans le tympan des arcs.

Figure 13 : La fontaine célèbre qui se trouvait dans la cour de gauche, et figurait Diane : on prétend que Jean Goujon, sous les traits de la déesse, a représenté Diane de Poitiers.

Figures 6, 7, 8 et 9. Figures d'anges, portant les emblèmes de la Passion : les figures sont également de Jean Goujon, et occupaient les compartiments des voûtes en berceau. On remarquera encore (fig. 16 et 17) les beaux cartouches où sont unis les chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers.

Les figures 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 14 et 15, reproduisent quelques ornements ou figures décoratives.



54. Œuvre de style personnel, en dehors de toute tradition habituelle au milieu du XVIe siècle.

Expression rigoureusement française du Style de la Renaissance dans l'architecture civile.

Hôtel Carnavalet à Paris.

Ce nom de Carnavalet n'est que la simplification du nom d'un second propriétaire de l'hôtel, la veuve du baron de Kernevenay ou Karnavanoy.

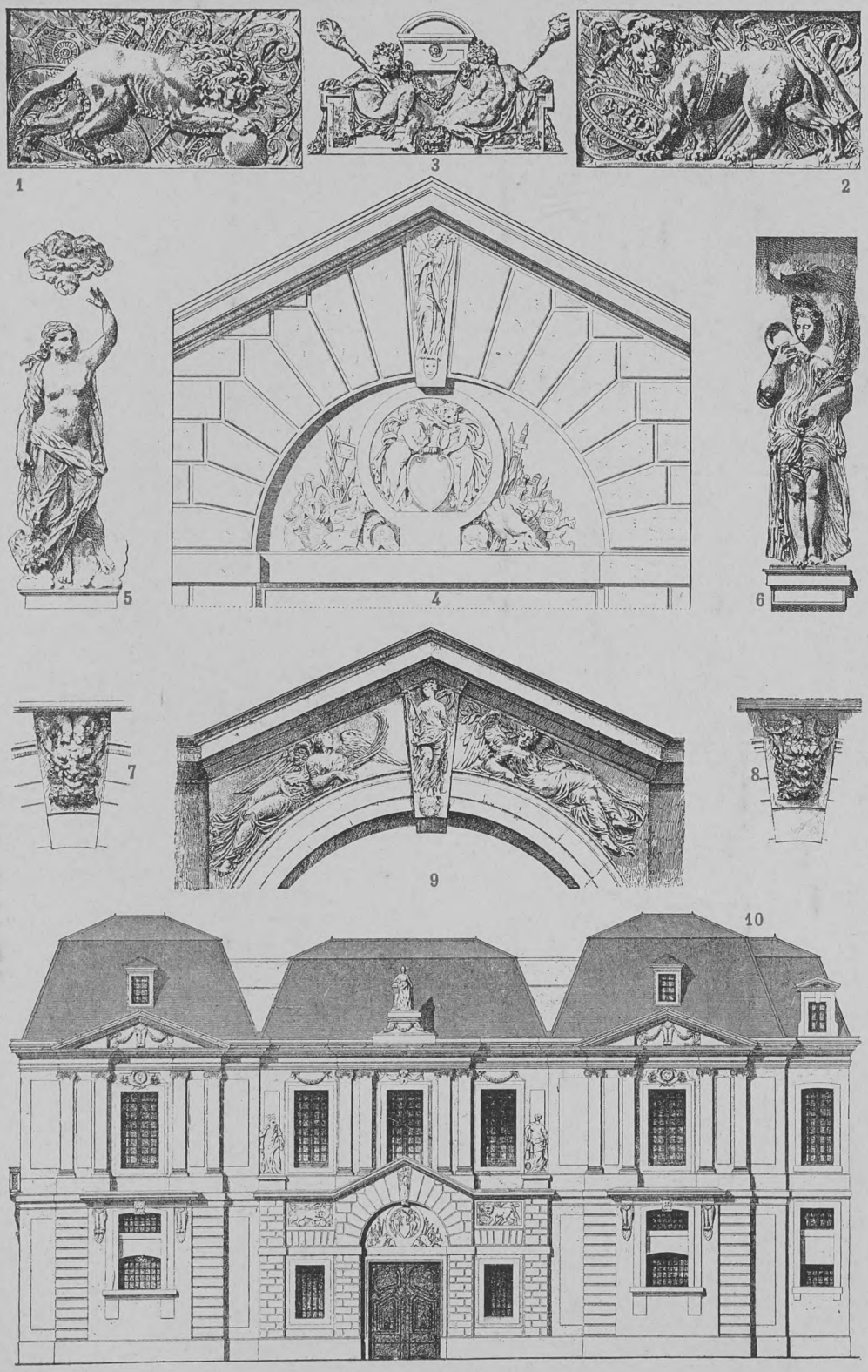
Le terrain sur lequel il est construit fut acheté sous François Ier en 1554, à l'ordre de Sainte-Catherine du Val des Écoliers, par le Président du Parlement de Paris, qui chargea de la construction et de la décoration de l'hôtel, Pierre Lescot, Jean Goujon et Germain Pilon.

La façade sur la rue était terminée en 1556 : au milieu du rez-de-chaussée se trouvait le portique que dominait une admirable Renommée de Jean Goujon. Germain Pilon avait exécuté les amours soutenant les boucliers décorant le porche de la cour intérieure.

En 1578, Jean Androuet Du Cerceau, apporta quelques modifications à la décoration; en 1660 de grosses réparations furent nécessaires et Mansard, à qui on les confia, se préoccupa de donner à l'édifice une formule qui fût neuve, sans cependant nuire à l'œuvre de Jean Goujon et de Germain Pilon. Il déplaça les deux lions qui étaient sur le côté de la cour et les mit dans la façade de la rue, changea la forme des combles, mura les arcades des ailes, et fit ajouter de grandes figures décoratives, par Van Obstal, à celles qui existaient déjà et étaient sinon de Jean Goujon, au moins de son école.

L'édifice prit de ces transformations l'aspect monumental qu'il a aujourd'hui. La porte est dans la formule Renaissance de Pierre Lescot. L'*Abondance* debout, les pieds sur un masque, se trouve à la clef de voûte. De petits génies, porteurs de palmes, occupent le tympan, et soutiennent un écusson. On prête ces figures à Germain Pilon, et on attribue à Jean Goujon la *Renommée* de l'intrados de la porte intérieure, ainsi que la renommée du claveau aux deux lions.

Nos reproductions donnent : Bas-reliefs à droite et à gauche de la porte d'entrée (fig. 1 et 2). — Statue de l'Air (fig. 5). — Statue de Cérès (fig. 6). — Bas-reliefs et mascarons (fig. 3, 7 et 8). — Fronton de porte sur la cour (fig. 9). — Façade et détails du fronton (fig. 10 et 4).



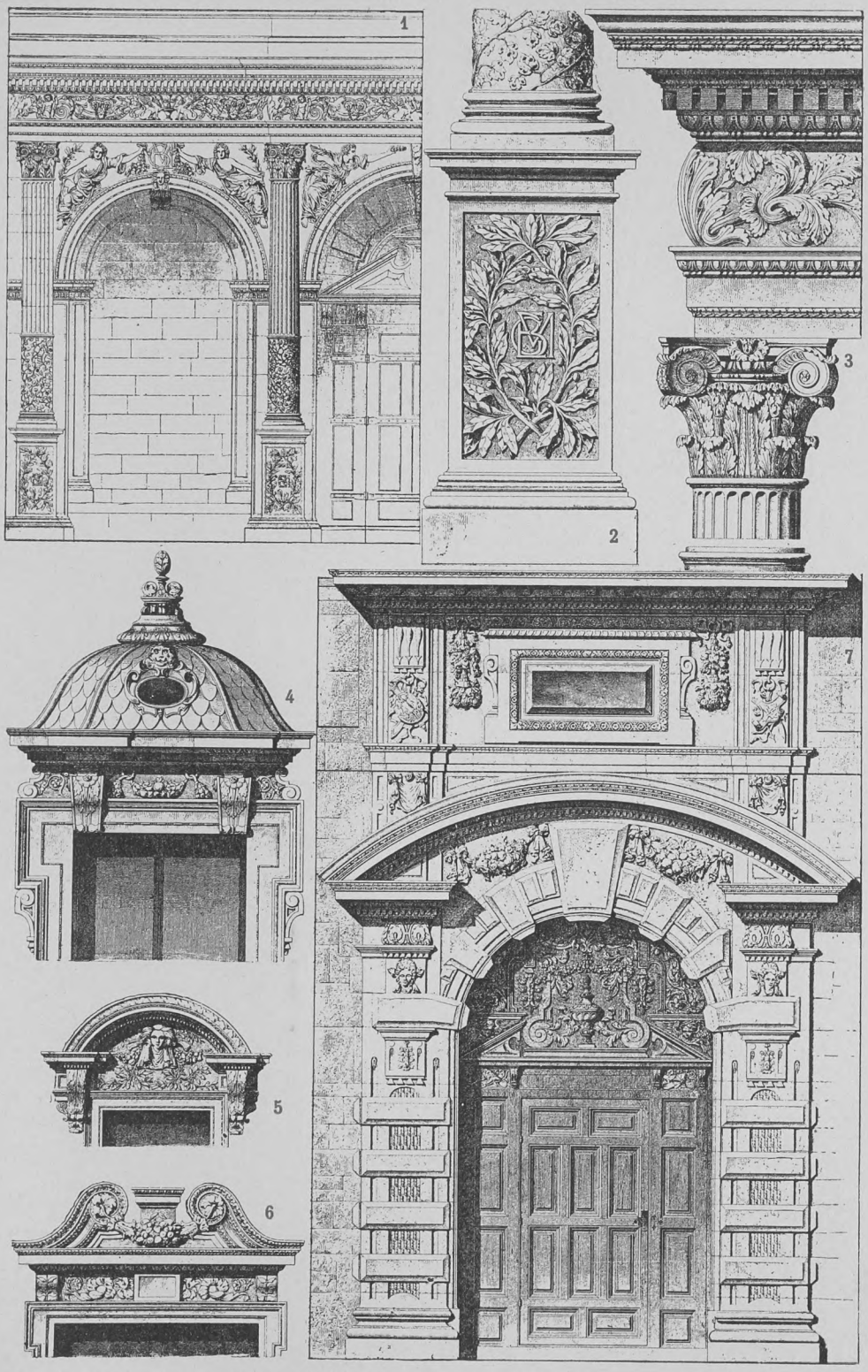
53. Expression rigoureusement française du style de la Renaissance dans l'architecture civile.

Recherche de variété dans le décor de l'architecture civile de la fin du XVIe siècle. Les lignes sont morcelées et forment un système dont la symétrie est compliquée.

Hôtel Vogué, à Dijon.

La Renaissance avait hérité, de la tradition ogivale, de la science de composition et d'un certain esprit spécial d'arrangement. Les détails de notre planche, empruntés à l'Hôtel Vogué, construit à Dijon vers la fin du XVIe siècle, en sont la preuve ; l'exécution de la porte monumentale (fig. 7), du couronnement d'autres parties et des fenêtres (fig. 4, 5 et 6) est plein d'enseignement à cet égard ; quant à ce péristyle d'ordre composite (fig. 1, 2 et 3), il n'y a qu'à s'incliner devant un art aussi parfait, aussi spirituel en sa variété.

Dans son bel ouvrage sur les monuments de Dijon, notre savant confrère, M. Chabeuf, s'exprime ainsi : « Dans cet hôtel élevé par Étienne Barbier de Chevigny, seigneur de Pouilly et de Marcilly, conseiller au Parlement, le style parlementaire a produit du premier coup son chef-d'œuvre. »



50. Recherche de variété dans le décor de l'architecture civile de la fin du XVIe siècle. G
Les lignes sont morcelées et forment un système dont la symétrie est compliquée.

Recherches de Styles en des projets imaginés mais non réalisés.

Études de Du Cerceau. (Montargis. — Charleval. — Verneuil).

Il ne fait pas de doute aujourd'hui que Androuet Du Cerceau exerça, par sa continuation du Louvre sous Henri IV (pavillon de Flore, et bâtiment qui rejoignait les constructions de Jean Bullant au palais de Philibert Delorme), une influence décisive sur l'architecture du temps de Louis XIV. Du pavillon de Flore au pavillon Lesdiguières, il avait déployé cette aile massive aux pilastres énormes, imitée de l'*Ordre colossal*, dont Michel-Ange avait usé pour Saint-Pierre de Rome. On sait qu'il ne put achever son œuvre, et que le pavillon Lesdiguières fut construit par un de ses élèves, Étienne Dupeyrac, assisté de Thibault Métezeau.

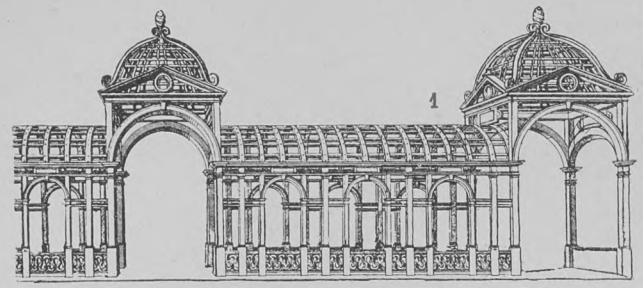
Nous avons pensé qu'il serait utile de surprendre Androuet Du Cerceau, dans son travail de recherche, et dans l'intimité de sa conception : de là notre planche 72 qui reproduit six des projets du célèbre styliste :

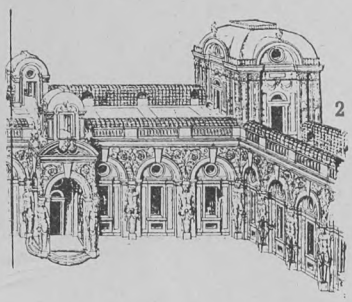
Berceau construit dans le jardin de Montargis (fig. 1).

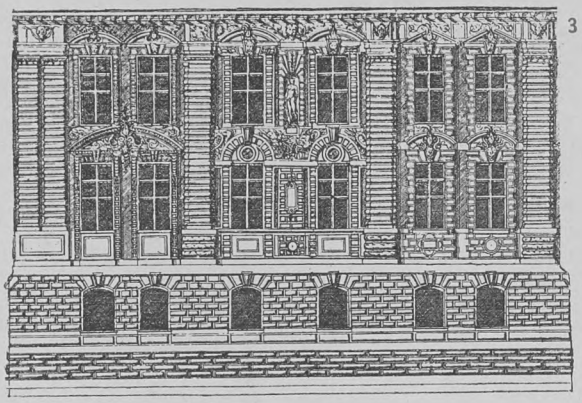
Étude de cour (fig. 2).

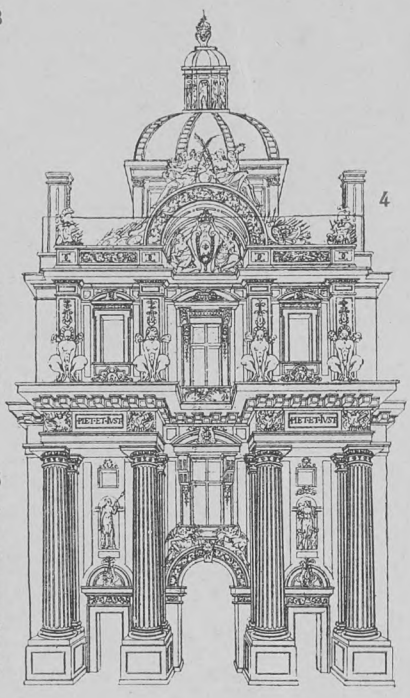
Façade extérieure et pavillon projetés pour le château de Charleval (fig. 3 et 4).

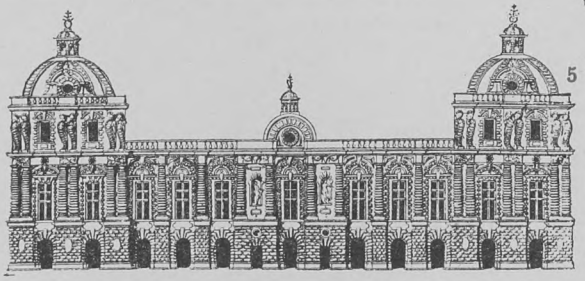
Étude de façade principale (fig. 5) et de façade sur la terrasse (fig. 6) pour le château de Verneuil.

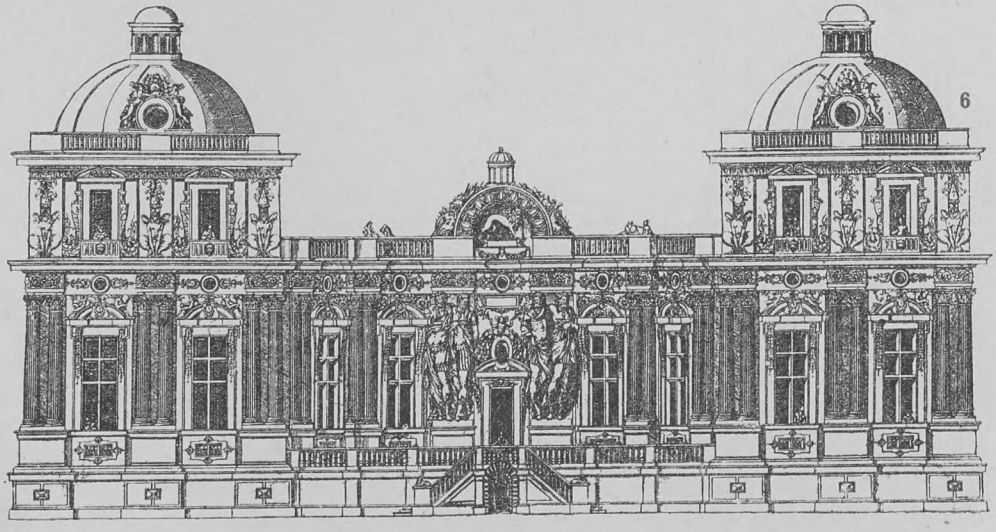

1


2


3


4


5


6

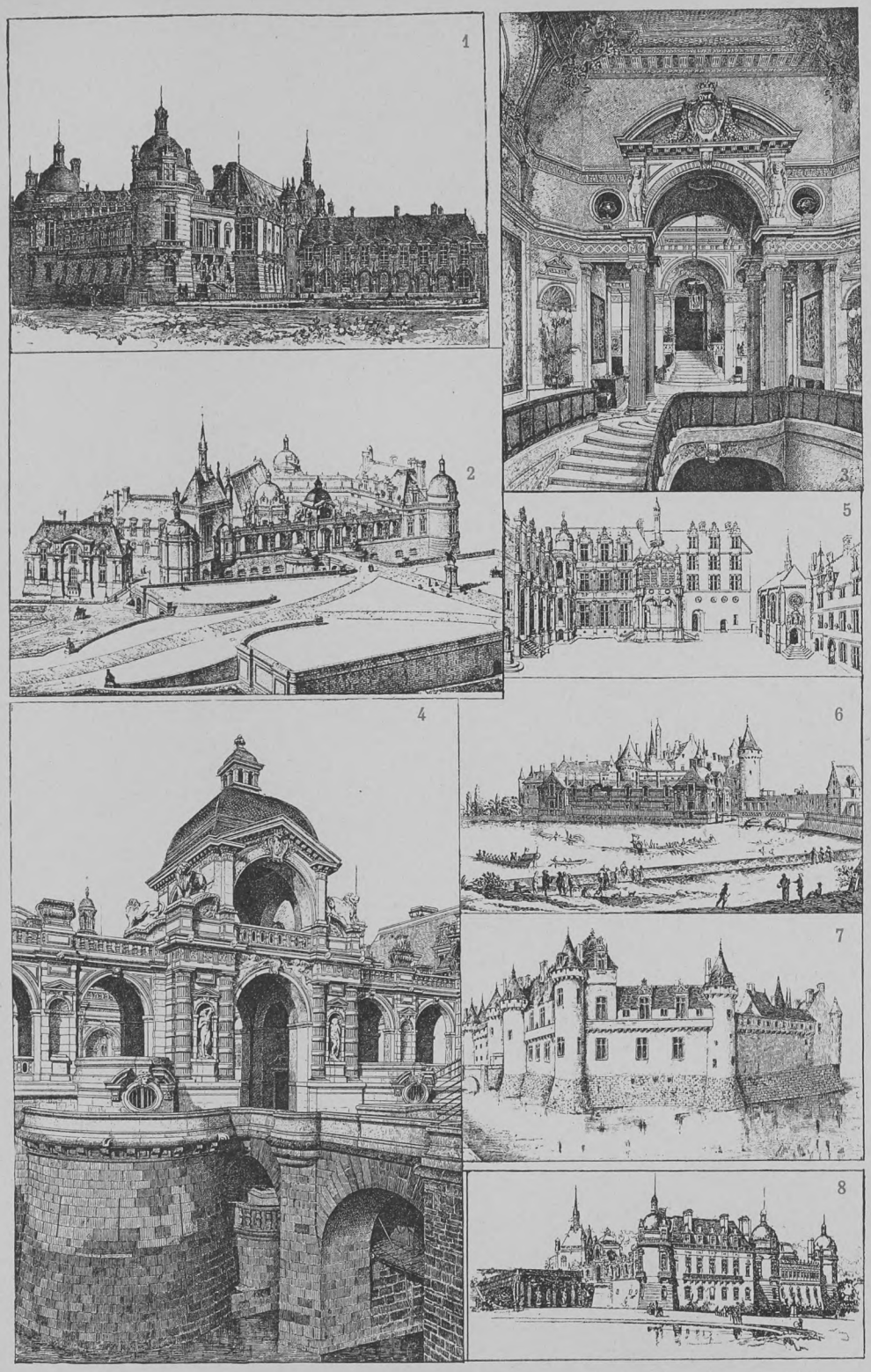
Le château de Chantilly à différentes époques.

Château de Chantilly.

Au XVIIe siècle, le domaine de Chantilly avec ses palais, ses monuments, ses parcs, ses jardins, offrait un merveilleux ensemble de quatre châteaux groupés et d'écuries immenses, dépassant en splendeur celle des châteaux :

Notre planche en donne différentes vues dont voici le détail.

Nouveau Château et le Châtelet (fig. 1). — Vue perspective (fig. 2). — Porte du vestibule, et porte de la galerie des chasses (fig. 3). — Porte principale : Façade sur le connétable (fig. 4). — Cour de l'ancien château, d'après Du Cerceau (fig. 5). — Vue d'ensemble du Château Moyen-Age, avec le Châtelet de la Renaissance, d'après Pérelle (fig. 6). — Le Château au temps de la Renaissance (façade du sud) (fig. 7). — Le Château construit par le grand Condé Façade regardant la terrasse du connétable (fig. 8).



52. Le château de Chantilly à différentes époques. G

Le style de la Renaissance ramené presque à la tradition ogivale,
par des nécessités d'adaptation climatérique :
un monument de véritable émanation nationale.

Ancien Hôtel de Ville, à Paris.

Bien qu'il ait été construit par un artiste étranger, l'ancien Hôtel de Ville de Paris passait justement pour une des œuvres les plus remarquables de notre architecture nationale (fig. 1). L'architecte, Domenico Cortone, avait su plier, dans sa construction, la tradition de la Renaissance italienne, au besoin spécial de l'édifice, et au climat où il devait s'élever. Les caractères de l'architecture des pays du Nord se retrouvaient en effet dans les larges fenêtres qui éclairaient la grande salle du premier étage, ainsi que dans les hautes lucarnes qui s'ouvraient sur les combles aigus, dominés par des cheminées monumentales.

C'est en 1549 que Domenico Boccardo, dit Cortone, présenta à Henri II les plans de son édifice : mais l'achèvement ne se produisit qu'en 1605.

La façade présentait au centre un corps de bâtiment flanqué de deux pavillons plus élevés, et dont les combles avaient une grande hauteur (fig. 1). Treize fenêtres et plusieurs niches se trouvaient sur cette façade, que dominait un campanile où l'on plaça en 1781 l'horloge de Jean André Lepaute; la première, celle de Jean Lintlaër (1612), ne fonctionnant plus.

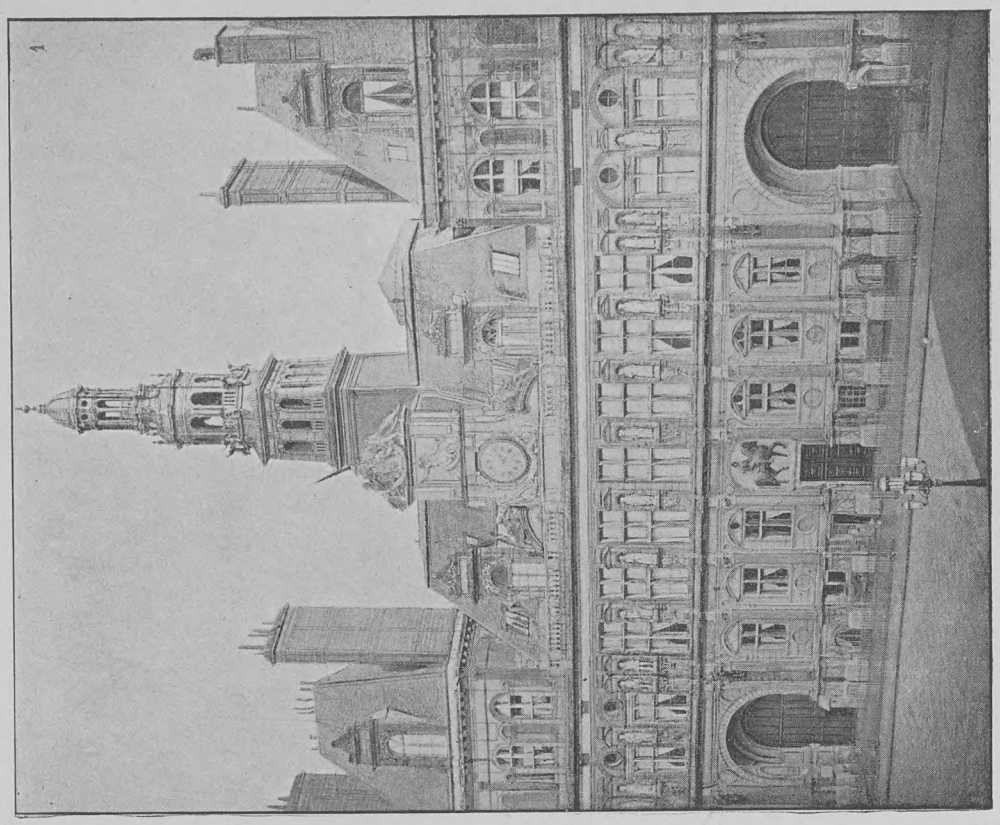
Un grand bas-relief en pierre de Trécy, sur un fond de marbre noir, représentant Henri IV à cheval, occupait le tympan cintré, au-dessus de la porte d'entrée. Ce bas-relief, œuvre du sculpteur Biard, fut détérioré pendant la Fronde, détruit en 1789, et rétabli en bronze en 1815.

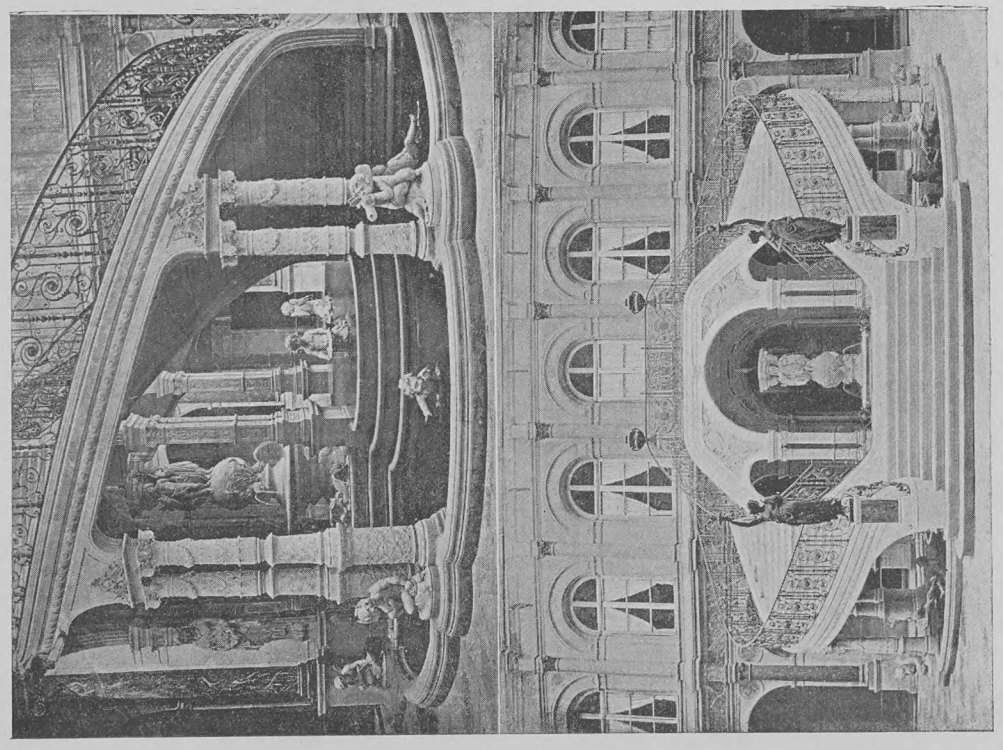
On sait que cet Hôtel de Ville avait été achevé en partie aux frais d'un prévôt des marchands, François Miron.

A l'intérieur, une cour élevée de 4 mètres au-dessus de la place, était bornée à droite par les murs de l'hospice du Saint-Esprit. Des trois portes de la façade, l'une, celle du milieu, conduisait à cette cour; les deux autres menaient à la rue du Martroi et à la chapelle du Saint-Esprit.

La décoration intérieure était particulièrement riche : Dans la grande salle, deux cheminées avaient été sculptées par Biard, Thomas Boudin, et Antoine Bornat; les boiseries étaient dues au ciseau de Jean Goujon. Par la suite, cet édifice subit de nombreuses modifications, provoquées soit par les fluctuations de la politique, soit par la nécessité d'agrandir le monument.

Notre planche donne la reproduction de l'escalier : vue de face (fig. 3), vue de côté (fig. 2).

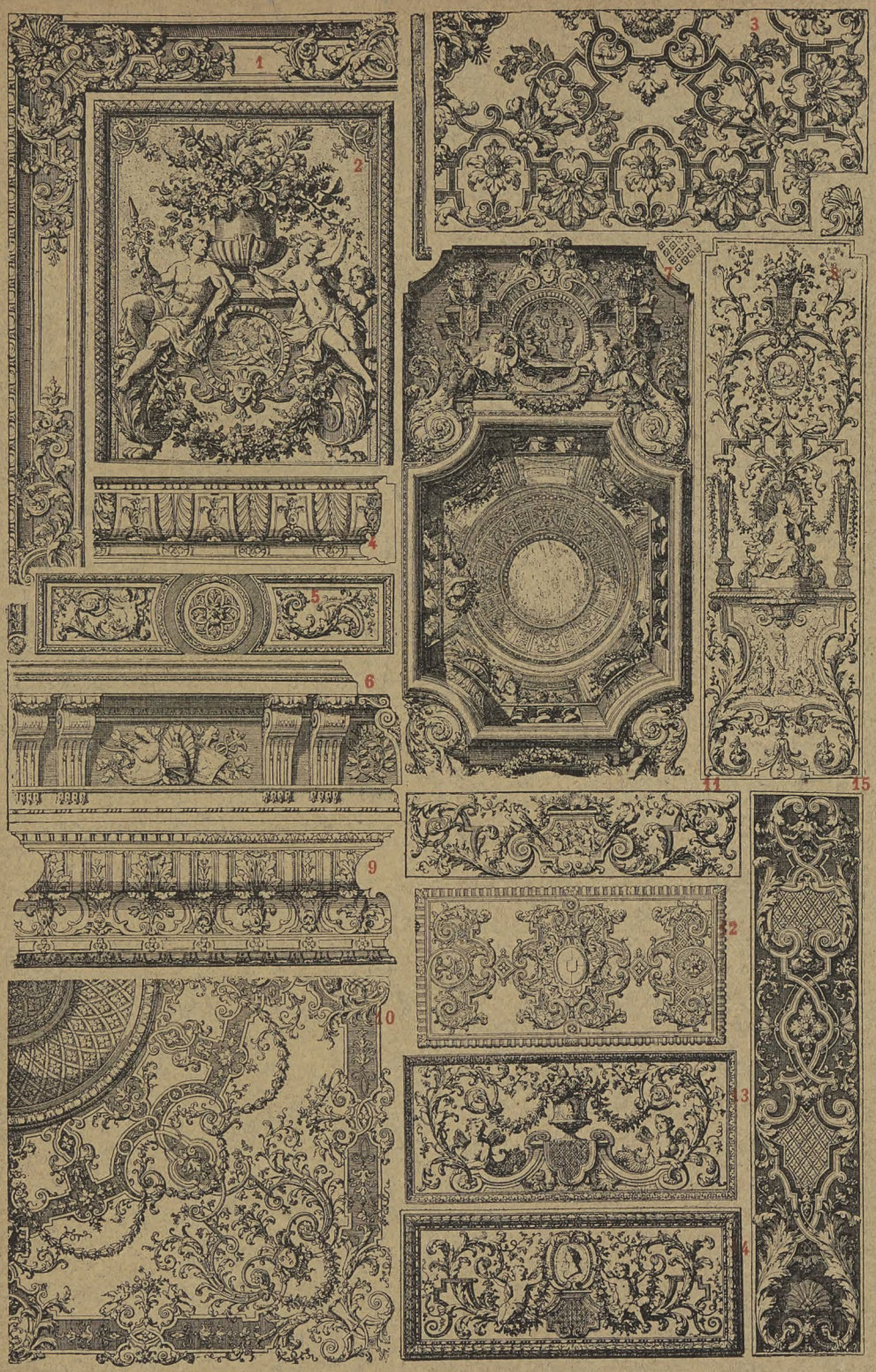




91. Le style de la Renaissance ramené presque à la tradition ogivale, par des nécessités d'adaptation climatérique : un monument de véritable émanation nationale. L

Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIII.

On trouvera dans notre planche des éléments décoratifs de l'époque Louis XIII, appliqués aux boiseries de cadres (fig. 1), tentures ou panneaux (fig. 2, 8 et 15), plafonds (fig. 7 et 10), corniches (fig. 4, 5, 6 et 9), petits panneaux ou motifs de décoration pour dessus de portes ou frises (fig. 3, 11, 12, 13 et 14), etc., d'une richesse un peu touffue, où l'effort du style est manifeste. Nous ne sommes plus au temps de la Renaissance, mais on peut dire que le style s'est contenté de broder autour des traditions laissées par le siècle précédent.



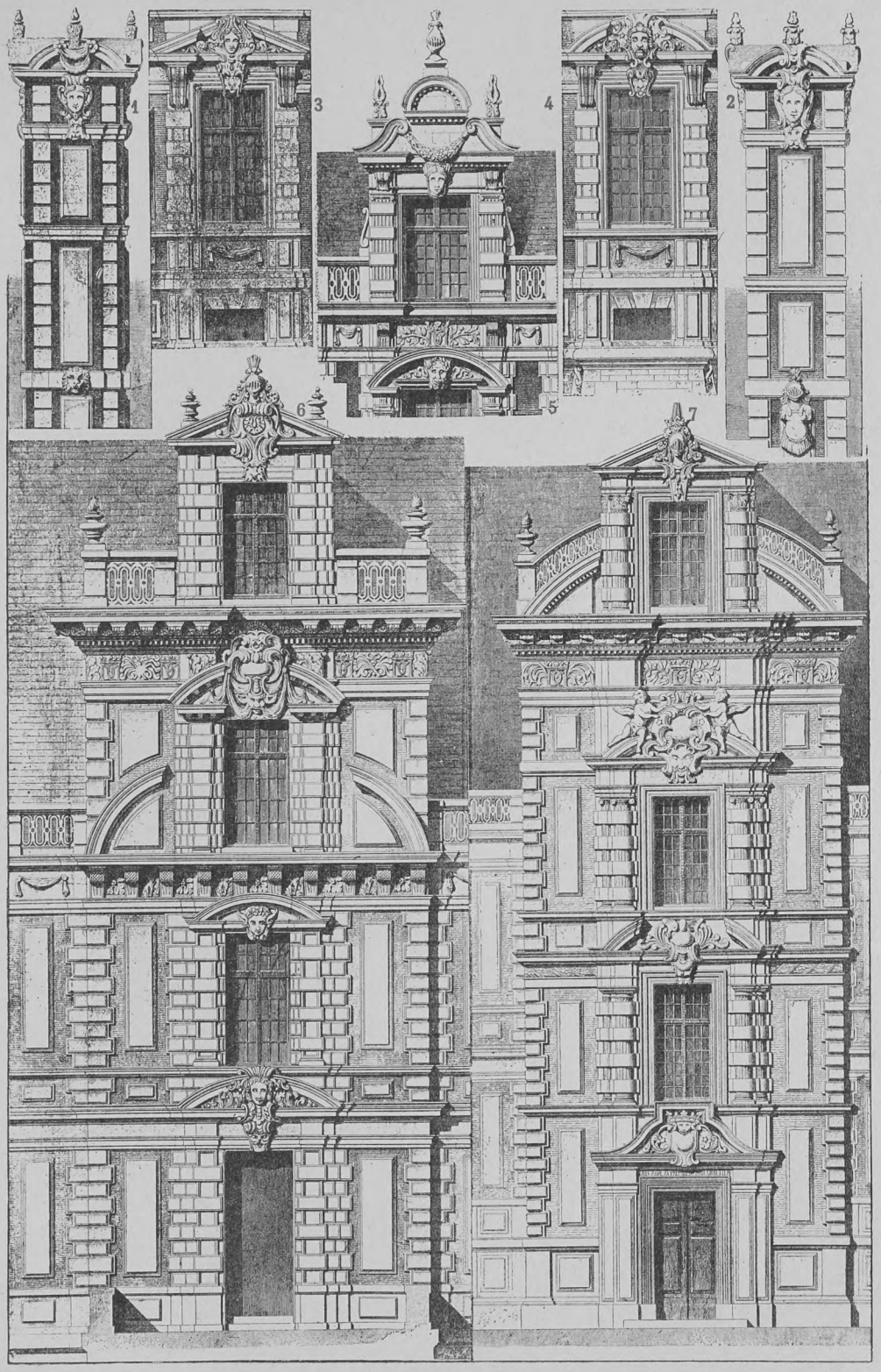
66. Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIII (fin de la première moitié du XVIIe siècle).

Le manque de simplicité provoqué par un désir de création monumentale.
Application imparfaite des projets imaginés par les stylistes.

Château de Beaumesnil.

L'influence des stylistes, comme Du Cerceau, a fait son œuvre, et parfois l'architecte s'inspirant des plans rêvés par le maître, s'exerce à manquer de simplicité, sans cesser cependant d'avoir du goût. Le pavillon central du château de Beaumesnil en est la preuve. Un besoin de faire monumental et en même temps un souci de briser les lignes pour éviter la monotonie s'y manifestent d'une façon éclatante. L'architecte ne veut pas se répéter; il tient à fournir toutes les variations que l'art lui met en main, sur le thème d'ensemble qui lui est imposé : pour le pavillon central, côté de l'entrée (fig. 7), il groupe des colonnes en faisceaux, et il interrompt leurs cannelures par des anneaux unis; pour le pavillon central, côté du parc (fig. 6), il use de pilastres interrompus régulièrement : là où il avait mis des lignes courbes, il met des lignes horizontales : c'est une symphonie qu'il exécute; nulle part plus que dans cette œuvre, l'architecture n'apparaît être vraiment la musique des pierres.

Tout serait d'ailleurs à analyser en détail dans cette construction : les masques, les médaillons, les groupes, les cheminées (fig. 1 et 2), les fenêtres des façades et des ailes (fig. 3, 4 et 5), où l'imagination les prodigue heureusement.



55. Le manque de simplicité provoqué par un désir de création monumentale. G
Application imparfaite des projets imaginés par les stylistes.

Dans l'architecture monastique du XVIIe siècle, on remarque, à côté d'un effort de simplicité dans les lignes de la construction, une recherche d'élégance dans le décor dont on la revêt.

Église des Carmes déchaussés, à Paris.

L'église des Carmes déchaussés, de la rue de Vaugirard, offre un rare exemple de simplicité dans l'architecture religieuse du XVIIe siècle.

Un maître des comptes, Paul Vivien, avait fait don d'une propriété sise rue de Vaugirard à deux carmes envoyés à Paris, en 1610, par le pape Paul V. Ils y construisirent une chapelle qui fut bientôt insuffisante pour les fidèles dont le nombre grandissait.

Le 20 juillet 1613, Marie de Médicis posa la première pierre de la nouvelle église, qui fut dédiée à saint Joseph le 21 décembre 1625, par l'évêque de Chartres, Éléonor d'Estampes de Valençia.

L'église est construite en forme de croix, sans bas côtés; sur la nef s'ouvrent quatre chapelles latérales, communiquant avec elle par une arcade de plein cintre (fig. 10). De chaque côté de ces baies, la nef est décorée de pilastres doriques. Au-dessus des arcades, les fenêtres sont percées dans la voûte divisée par des arcs-doubleaux.

Au milieu de la croix formée par l'intersection de la nef et du transept, se trouve le dôme, le premier qui ait été construit à Paris; dôme de style sévère, reposant sur des pendentifs décorés, que supportent quatre grands arcs (coupe fig. 8). La surface intérieure est ornée de peintures de Bartholet Flamael.

La façade (fig. 7) est d'une extrême simplicité : la partie inférieure présente des pilastres d'ordre dorique dont quatre forment un avant-corps, de la largeur de la nef : quatre autres, placés deux à deux en retraite, précisent la profondeur des chapelles latérales. Dans l'axe de la façade s'ouvre une grande porte surmontée d'une niche. Au-dessus se trouve une large baie partagée en trois par des meneaux verticaux, et flanquée à droite et à gauche d'une niche : une autre niche occupe le fronton qui couronne la façade.

La figure 10 montre le maître-autel et sa décoration faite d'ordres corinthiens montés sur des pilastres : de chaque côté, des niches contiennent les statues d'Élie et de sainte Thérèse.

L'une des chapelles est consacrée à saint Louis, et décorée de peintures évoquant la mémoire de ce roi (fig. 2 et 11); une autre chapelle est dédiée à saint Thomas d'Aquin : sa décoration est moins riche que celle de la précédente; l'arc-doubleau est décoré de peintures représentant des vases de fleurs posés sur des tapis (fig. 5). La voûte comporte des figures et des têtes d'anges en stuc qui soutiennent des caissons et des tableaux (fig. 4) : la figure 3 nous montre, dans l'un d'eux, un concert d'anges.

Une troisième chapelle (fig. 6, et détails fig. 1), disposée autrefois aux dépens et à l'usage d'un abbé Pajot, et dénommée aujourd'hui chapelle d'Hinisdal de Soyecourt, est d'une décoration d'ensemble extrêmement remarquable et porte les caractères les plus appréciables du goût artistique au commencement du XVIIe siècle.

Dans la hauteur de l'arc qui domine la baie par où la chapelle communique avec la nef, on a placé, dans un encadrement de stuc, un tableau figurant la Présentation de Jésus au Temple. Au-dessous de cette peinture l'imposte de l'arc orné de consoles et de chiffres porte un ornement de palmes, surmonté de panneaux isolés par des pilastres et décorés luxueusement. Au milieu des panneaux se trouvent des sujets peints, tels qu'un saint en prière, et la Fuite en Égypte. Une corniche enrichie de consoles doubles et de têtes d'anges porte la voûte divisée en six tableaux : au milieu, compartiment circulaire, la Vierge entourée d'anges; au-dessus de la fenêtre, un caisson quadrangulaire, un ange portant une couronne de fleurs; aux quatre coins libres de la voûte, les quatre Évangélistes.

Dans l'architecture monastique du XVIIe siècle, on remarque,
à doses d'un effort de symbiotisé dans les lignes de la construction,
une recherche délibérée dans le décor ont on la revêt.

Église des Carmes déchaussés, à Paris.

L'église des Carmes déchaussés, de la rue de Vaugirard, offre un rare exemple de complétude dans l'architecture religieuse du XVIIe siècle.

En matière des couvents, Paul Virlon, avait fait deux dessins propriété sise rue de Vaugirard à deux carmes envoyés à Paris, en 1610, par le pape Paul V. Ils y construisirent une chapelle qui fut bientôt insuffisante pour les fidèles dont le nombre grandissait.

Le 20 juillet 1613, Marie de Médicis posa la première pierre de la nouvelle église, qui fut dédiée à saint Joseph le 21 décembre 1620, par l'évêque de Chartres, Léonor d'Estampes de Valençay.

L'église est construite en forme de croix, sans bas côtés; sur la nef s'ouvrent quatre chapelles latérales, communiquant avec elle par une arcade de plein cintre (fig. 10). De chaque côté de ces baies, la nef est dénuée de pilastres cliniques. Au-dessus des arcades, les fenêtres sont percées dans la voûte divisée en deux demi-coupoles.

Au milieu de la croix formée par l'intersection de la nef et du transept, se trouve le dôme, le premier qui ait été construit à Paris; dôme de style ancien, reposant sur des pendentifs décorés, que supportent quatre grands arcs (croquis fig. 8). La sculpture intérieure est ornée de peintures de Fréminet (Planche).

La façade (fig. 7) est d'une extrême simplicité : la partie inférieure présente des pilastres d'ordre dorique dont quatre forment un avant-corps, de la largeur de la nef : quatre autres, placés deux à deux en retrait, précisent la prolongation des chapelles latérales. Dans l'axe de la façade s'ouvre une grande porte surmontée d'une niche, où se trouve une large peinture en trois parties représentant, et flanquée à droite et à gauche d'une niche, une autre niche où repose le Christ mort entre les deux.

La figure 10 montre la voûte centrale et la décoration riche d'arcures nervurées montées sur des pilastres : de chaque côté, des niches encadrent les statues d'Élie et de saint Thérèse.

L'une des chapelles est consacrée à saint Louis, et décorée de peintures évoquant la mémoire de ce roi (fig. 2 et 11); une autre chapelle est dédiée à saint Thomas d'Aquin : sa décoration est moins riche que celle de la précédente; l'autel-tombeau est décoré de peintures représentant des traits de Marie passés sur des tapis (fig. 5). La voûte comporte des figures et des têtes d'anges en stuc qui soutiennent des raisons et des rubans (fig. 4) : la figure 3 nous montre, dans l'un d'eux, un concert d'anges.

Une troisième chapelle (fig. 6, et détails fig. 1), dépourvue autrefois des dépens et à l'usage d'un abbé Pays, et dénommée aujourd'hui chapelle d'Hildesard de Sayecourt, est d'une décoration d'ensemble extrêmement remarquable et porte des caractères les plus appréciables du goût architectural au commencement du XVIIe siècle.

Dans la hauteur de l'arc qui domine la baie par où la chapelle communique avec la nef, on a placé, dans un encadrement de stuc, un tableau figurant la Présentation de Jésus au Temple. Au-dessous de cette peinture l'imposte de l'arc orné de consoles et de chiffres porte un ornement de palmes, surmonté de panneaux isolés par des pilastres et décorés lourdement. Au milieu des panneaux se trouvent des sujets peints, tels qu'un saint en prière, et la Fuite en Égypte. Une moulure enrichie de consoles alternées et de têtes d'anges porte la voûte divisée en six tableaux : au milieu, comportiment entraînée, la Vierge entourée d'anges; au-dessus de la tonnelle, un cartouche quadrangulaire, un ange portant une couronne de fleurs; aux quatre coins libres de la voûte, les quatre Évangélistes.

93. Dans l'architecture monastique du XVIIe siècle, on remarque souvent, à côté d'un effort de simplicité dans les lignes de la construction, une recherche d'élégance dans le décor dont on la revêt. L

Les trois ordres antiques employés simultanément dans un même édifice au XVIIe siècle.

Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris.

L'église Saint-Gervais, construite sur le terrain de l'ancienne basilique mérovingienne, date du commencement du XVIe siècle, ainsi que l'indique la date de 1517 d'une inscription en relief sur les bords de la couronne évidée à jour de la chapelle de la Vierge.

Au commencement du XVIIe siècle (1616), Louis XIII posa la première pierre du grand portail, qui fut construit en cinq ans (1616-1621), par l'architecte Salomon de Brosse, neveu de Jacques Androuet Du Cerceau le fils, architecte de Marie de Médicis.

L'église comprend une grande nef à quatre travées, un transept, et un chœur à trois travées droites et trois travées polygonales. Les bas côtés qui longent la grande nef, contournant le chœur, suivent la formule que nous avons indiquée.

De larges fenêtres à meneaux d'expression ogivale s'ouvrent au-dessus des formerets de la nef. Les chapelles latérales sont éclairées par des fenêtres également ogivales et à meneaux (fig. 8).

A l'intérieur, des piliers à colonnettes supportent les voûtes décorées d'arcs doubleaux et de nervures (fig. 7).

Notre planche s'occupe surtout de la façade principale, et des ordres qui y figurent.

Cette façade (fig. 9) comprend trois travées séparées par quatre groupes de colonnes accouplées, et trois étages où trois ordres différents sont superposés. Un perron de dix marches conduit au rez-de-chaussée, ouvert par trois portes, l'une en plein cintre, dans l'axe de la nef, et les deux autres latérales, avec frontons circulaires au-dessus desquels sont des tableaux entourés de moulures. Les colonnes qui soutiennent l'entablement sont cannelées aux deux tiers et d'ordre dorique (fig. 1 et 2); des triglyphes et des guirlandes ornent la frise. Au premier étage, deux niches contenant des statues, et formées de quatre colonnes cannelées d'ordre ionique (fig. 3 et 4), encadrent la fenêtre du milieu à plein cintre. Une fenêtre à plein cintre également et à meneaux occupe le troisième étage, sous un entablement porté par des colonnes corinthiennes cannelées (fig. 5 et 6) et au-dessus duquel se profile un fronton circulaire, un fronton décoré d'une couronne ornée de moulures. Deux contreforts à la base desquels sont deux groupes en pierre, épaulent cette partie centrale.

Les trois ordres antiques employés simultanément dans un même édifice au XVII siècle.

Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris.

L'église Saint-Gervais, construite sur le terrain de l'ancienne basilique mérovingienne, date du commencement du XVII siècle, ainsi que l'indique la date de 1617 dans inscription en relief sur les bords de la rencontre ogivale à jour de la chapelle de la Vierge.

Au commencement du XVII siècle (1616), Louis XIII posa la première pierre du grand portail, qui, construit de 1617 aux (1616-1621), par Paul-Ambroise Salomon de Brosse, porte de dorique dégénéré les caractères de la architecture de Marie de Médicis.

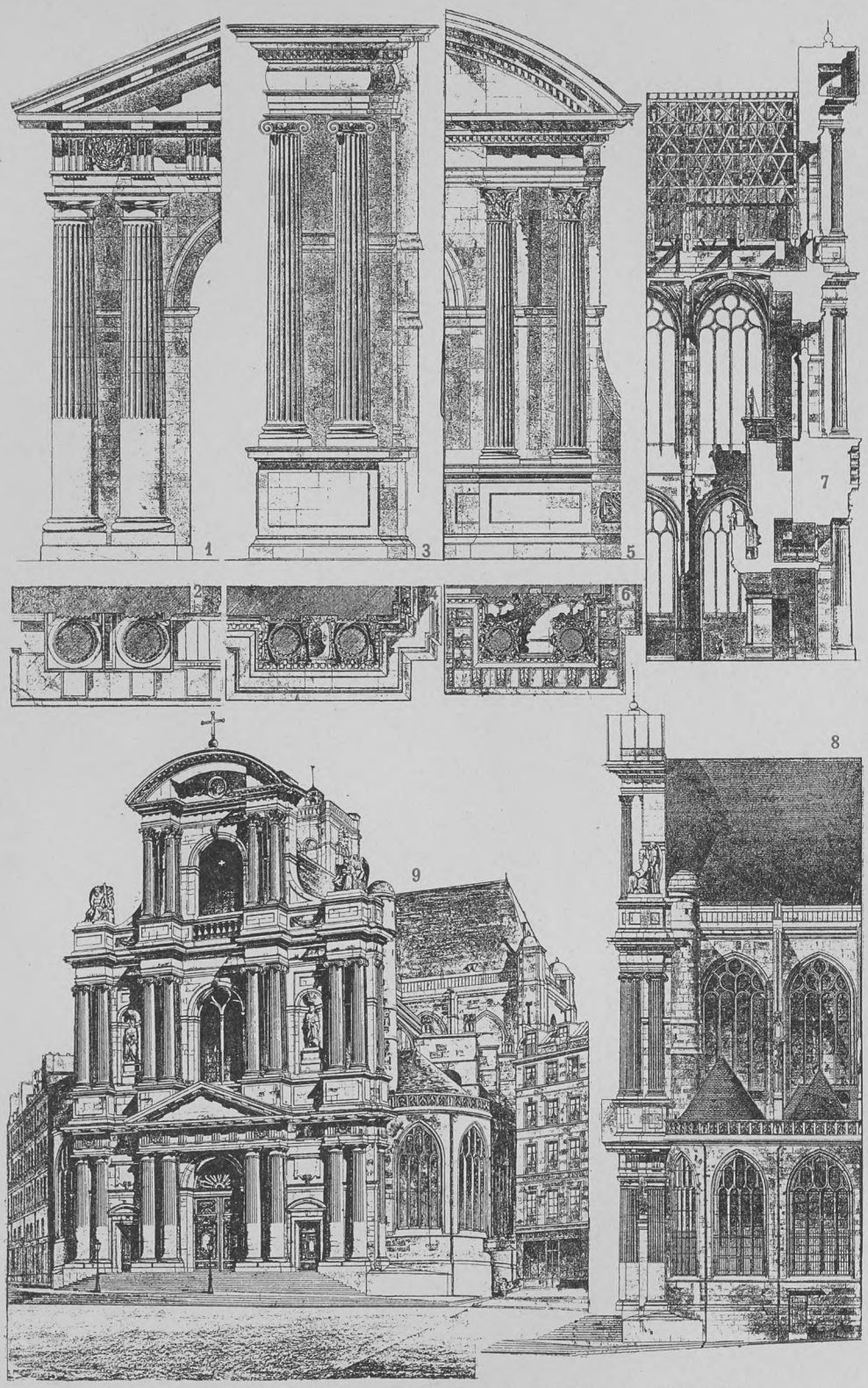
L'église comprend une grande nef à quatre travées, sur trois, et se clôture à trois travées droites et trois travées polygonales. Les bas côtés qui longent la grande nef, contournent le chœur, suivant la méthode que nous avons indiquée.

Les larges fenêtres à meneaux d'ogives en dentelle s'ouvrent au-dessus des tribunes de la nef. Les chapelles latérales sont voûtées par des berceaux rampants ogivales et à arêtes (fig. 6).

A l'intérieur, des piliers à colonnettes supportent les voûtes d'ogives d'une hardiesse et de nervures (fig. 7).

Notre planche s'accroît de la façon principale, et des ordres qui y figurent.

Cette façon (fig. 9) comprend trois travées séparées par quatre groupes de colonnes accouplées, et trois étages ou trois ordres différents sont superposés. Un perron de dix marches conduit au rez-de-chaussée, ouvert par trois portes, dont un plein cintre, dans l'axe de la nef, et les deux autres latérales, avec fenêtres circulaires au-dessus, disposés sous des tympans ornés de moulures. Les colonnes qui soutiennent l'entablement sont cannelées au deux tiers et d'ordre dorique (fig. 1 et 3); des triglyphes et des métopes ornent la frise. Au premier étage, deux niches commandent les chaînes, et forment de plein cintre, les fenêtres à plein cintre également et à meneaux occupe la travée (fig. 5), sous un entablement porté par des colonnes cannelées (fig. 4) et d'ordre ionique et reposant sur des colonnes cannelées, un fronton décoré d'une composition, orgue de moulures. Deux contreforts à la base dégagés sont deux groupes en pierre, formant cette partie centrale.



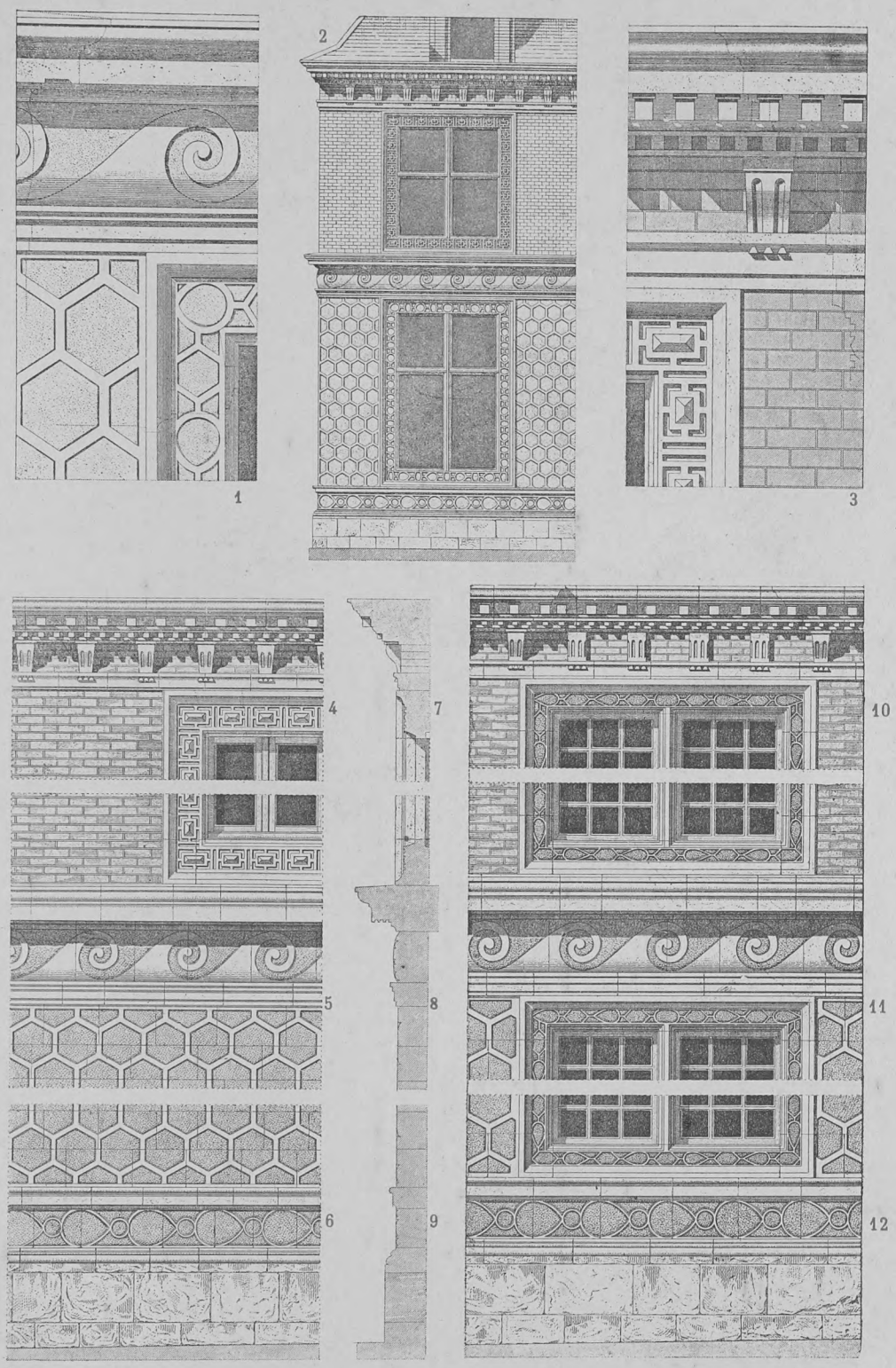
56. Les trois ordres antiques employés simultanément dans un même édifice au XVIIe siècle. G

Simplicité dans le décor de l'architecture civile provinciale au XVIIe siècle.

Maison rue Linguet, à Reims

Notre planche donne quelques détails intéressants d'architecture de l'époque de Louis XIII, empruntés à une maison de Reims. — Façade sur la cour et détails (fig. 1 à 6, et coupe fig. 7 à 9), et détails de la façade sur la rue (fig. 10 à 12).

Le désir de l'architecte, d'apporter dans toutes les parties de son œuvre un décor simple et pour ainsi dire rythmiquement égal, a été récompensé par une réussite complète : on ne peut rien imaginer de plus sobrement élégant, de mieux équilibré.



83. Simplicité dans le décor de l'architecture civile provinciale au XVIIe siècle. K

L'harmonie et la mesure dans l'effort décoratif pendant la première moitié du XVIIe siècle.

Palais du Luxembourg, à Paris.

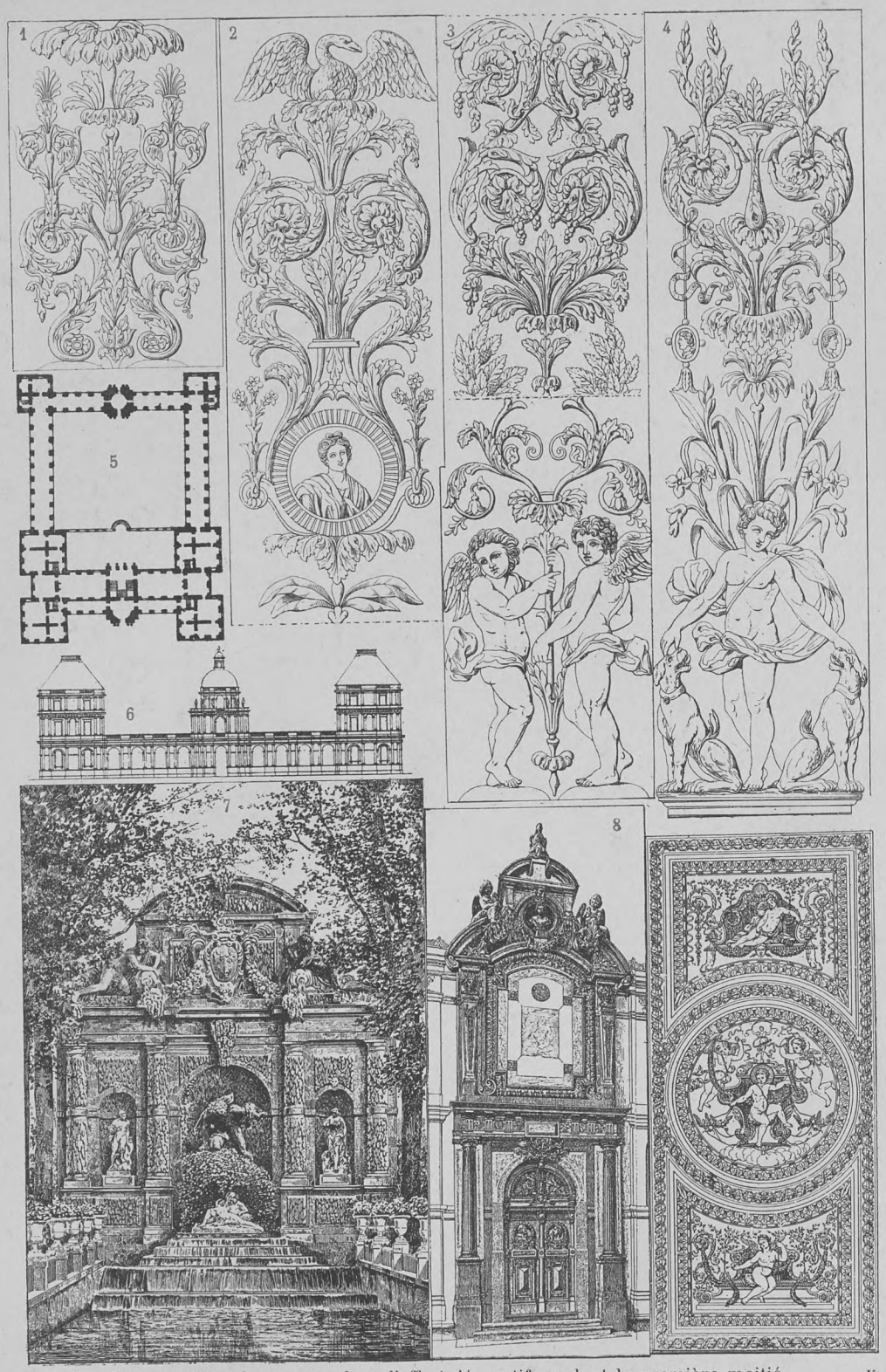
Voici tout d'abord quelques arabesques (fig. 1, 2, 3 et 4) servant à la décoration de la salle du livre d'or (porte, fig. 9), au Palais du Luxembourg, décoration admirable qui réunit toutes les qualités de l'art robuste : abondance et variété des motifs, grâce et noblesse des figures, goût délicat dans l'ornement.

Puis (fig. 8), la très belle entrée de l'ancien couvent des Dames du Calvaire. On sait que ce couvent avait été construit, contigu au petit Luxembourg, Marie de Médicis ayant permis aux religieuses de cet ordre de fixer leur demeure dans l'enceinte de son palais.

Enfin nous dirons un mot de la fontaine Médicis (fig. 7), de Jacques de Brosse, dont l'inspiration a été chantée par deux siècles de poésie. Elle présente trois entre-colonnements d'ordre toscan, garnis de stalactites servant de cadre à trois niches en cul-de-four : la grande niche centrale est dominée par un attique portant un grand écusson aux armes de France, et couronné d'un fronton circulaire auquel s'appuie d'un côté un fleuve et de l'autre une naïade, tous deux penchés sur une urne.

Dans la niche centrale se trouvait une nymphe, remplacée aujourd'hui par un Polyphème en bronze prêt à écraser un groupe d'Acis et Galathée, en pierres blanches. Le revers de la fontaine est moderne.

Les figures 5 et 6 donnent le plan et l'élévation géométrale du palais du Luxembourg.



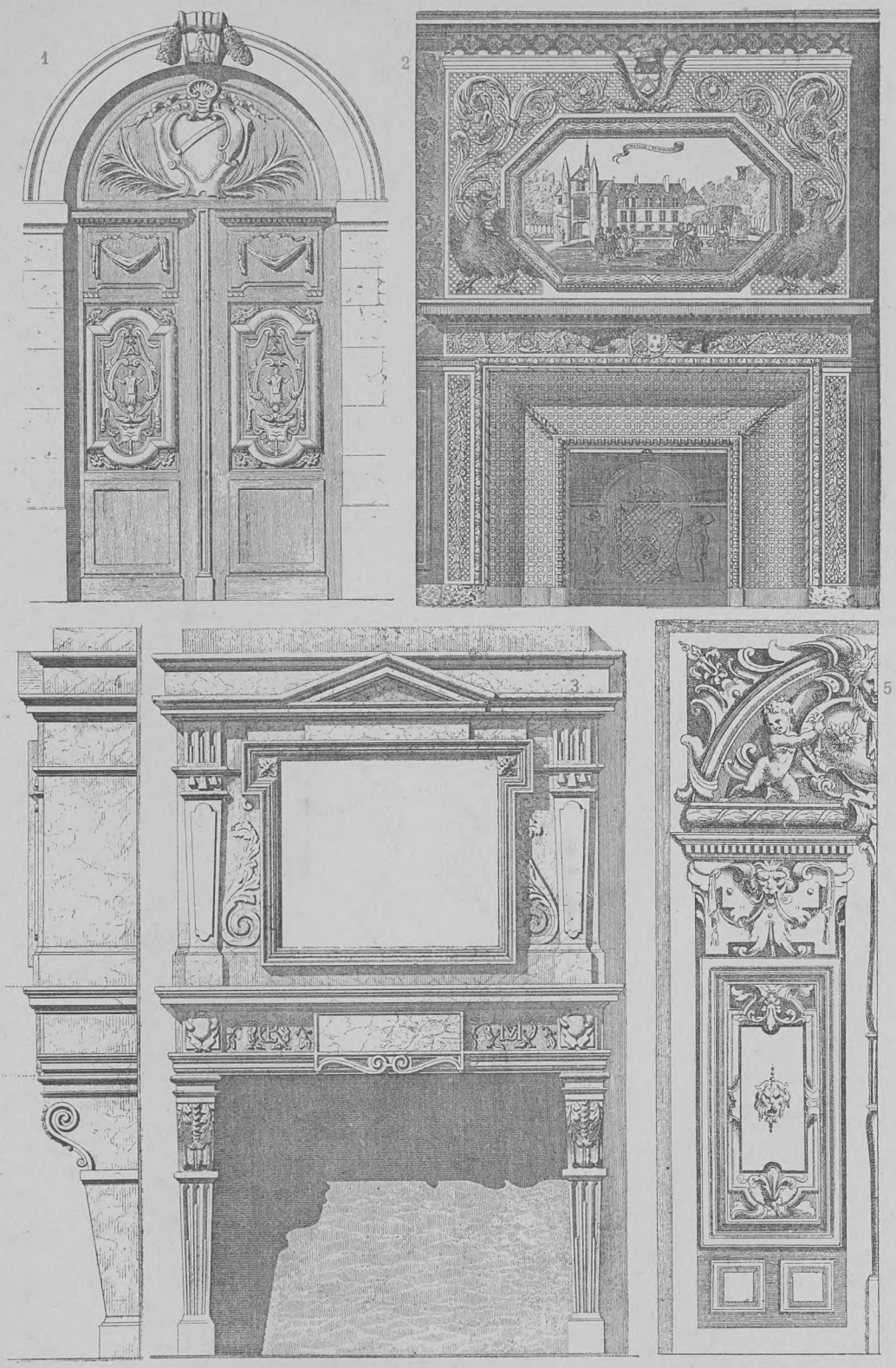
L'harmonie et la mesure dans l'effort décoratif pendant la première moitié du XVIIe siècle.

Le Style, à l'époque de Louis XIII, n'est peut-être qu'une dernière évolution de la Renaissance.

Cheminées à Reims et à Chanteloup. — Porte de l'église de Clichy.

Voici quelques documents de l'époque de Louis XIII. On remarquera que le style apparaît en pleine transition : à côté des caractères que nous avons signalés pour cette époque, des souvenirs du siècle précédent étaient assez puissants pour dominer l'inspiration des architectes; d'autre part, les cahiers de modèles offraient un travail tout fait, et d'aucuns se donnaient à peine le souci d'y apporter des modifications; ils prenaient le morceau intégralement et l'accommodaient avec d'autres emprunts, selon la destination de leur construction. De là cette sorte d'expression vague qui émane d'un certain nombre d'édifices de cette époque.

Nous attirerons toutefois l'attention sur la porte de l'église de Clichy (fig. 1), dont les panneaux sont d'un beau sentiment décoratif, sous le plein cintre, dont le tympan est occupé par un grand cartouche, appuyé sur des branches de laurier; sur les deux cheminées monumentales (fig. 2 et fig. 3, et profil, fig. 4), et sur le battant de porte (fig. 5), dont les mascarons et l'arrangement relèvent du style de la Renaissance, tandis que la figure sculptée qui occupe le tympan est exactement du commencement du XVIIe siècle.

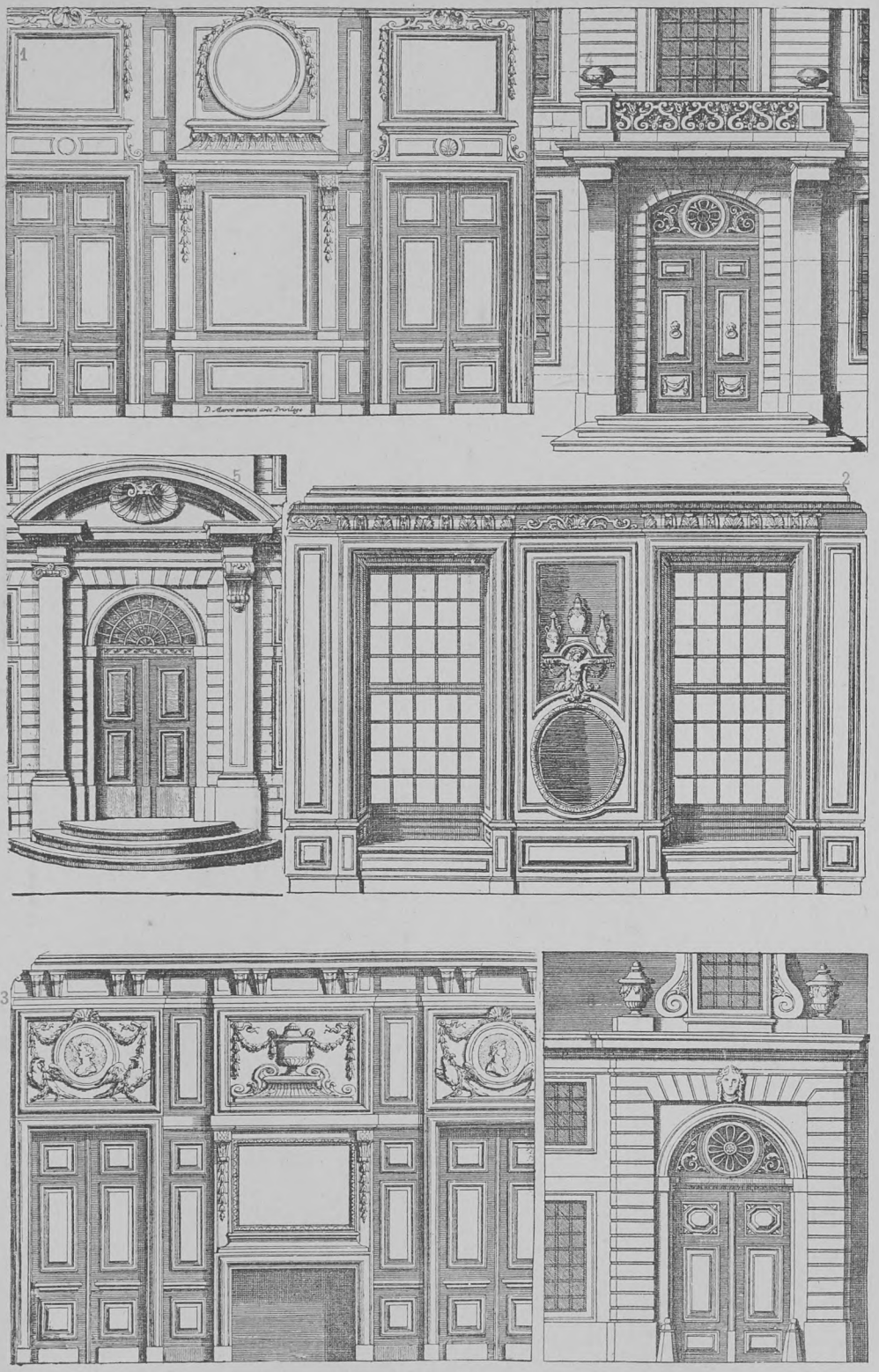


99. Le Style, à l'époque de Louis XIII, n'est peut-être qu'une dernière évolution de la Renaissance. M

A l'époque de Louis XIII, l'architecture civile chercha souvent l'élégance dans la simplicité.

Portes cochères et Intérieurs d'Hôtels particuliers.

Notre planche reproduit quelques documents où se manifeste le caractère propre au style de l'époque de Louis XIII. Il s'agit de portes cochères (fig. 4, 5 et 6), qui participent bien d'une même inspiration, et sont d'une mesure heureuse et d'un appareil simple, et de quelques intérieurs (fig. 1, 2 et 3).



100. A l'époque de Louis XIII, l'architecture civile chercha souvent l'élégance dans la simplicité. M

Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIV. — Influence manifeste des Styles.

A côté de Le Brun, qui était le grand ordonnateur du style au temps de Louis XIV, il y eut heureusement des stylistes comme J. Lepautre et comme Bérain, pour imprimer à l'art purement décoratif de leur époque, une direction qui empêchât le goût de dévier complètement.

Notre planche 83 met, à côté les uns des autres, des panneaux et plafonds d'après Bérain, Charmeton et Le Brun (fig. 1, 2, 5, 6 et 21), des cheminées d'après Lepautre (fig. 3 et 19), des motifs d'une porte à décoration (château de Versailles) (fig. 7 à 16), un ensemble d'une porte à décoration (ancien palais des Tuileries) (fig. 17), et divers autres motifs (fig. 4, 18 et 20), afin que la comparaison en soit plus aisée, et que la caractéristique du style Louis XIV en matière de décoration s'y manifeste clairement. Le dessin, mieux que les commentaires, peut, en ces matières, éclairer l'esprit.

67. Documents caractéristiques de décoration intérieure et d'ornements à l'époque de Louis XIV (deuxième moitié du XVIIe siècle). — L'influence manifeste des stylistes. 1

Le Style Louis XIV ne peut se défendre d'être emphatique, même lorsqu'il prétend à la simplicité.

Château de Marly.

Parler du château de Marly, c'est parler d'un passé depuis longtemps disparu : c'est évoquer l'image d'un Louis XIV semi-officiel, qui désirait en cet ermitage laisser connaître l'homme qu'il était, alors qu'à Versailles il voulait n'apparaître que roi.

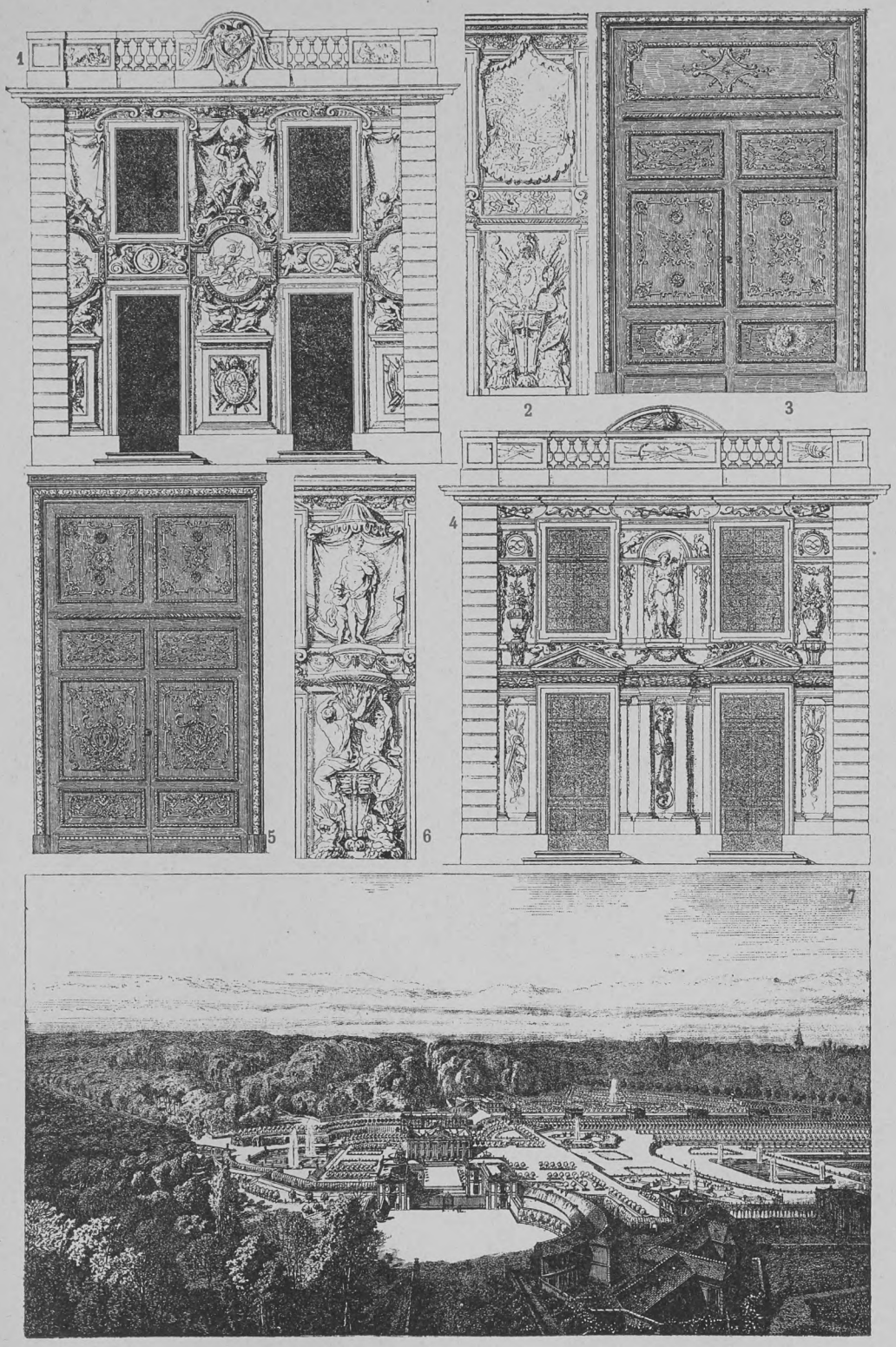
Saint-Simon, en une page spirituelle et précise, nous raconte ce qu'était cette demeure, et ce que Louis XIV voulait qu'elle fût.

« Le roi, écrit-il, lassé du beau et de la foule, se persuada qu'il voulait quelquefois du petit et de la solitude. Il chercha autour de Versailles de quoi satisfaire ce nouveau goût; il visita plusieurs endroits, il parcourut les coteaux qui dominent Saint-Germain et cette vaste plaine qui est au bas. On le pressa de s'arrêter à Luciennes, mais il répondit que cette heureuse situation le ruinerait, qu'il voulait un lieu qui ne lui permît pas de songer à y rien faire.

« Il trouva derrière Luciennes un vallon étroit, profond, à bords escarpés, inaccessible par les marécages, sans aucune vue, enfermé de collines de toutes parts, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines, qui s'appelle Marly. Cette clôture, sans vue ni moyen d'en avoir, fit tout son mérite; l'étroit du vallon où on ne pouvait s'étendre y ajouta beaucoup; il crut choisir un ministre, un favori, un général d'armée.

« L'ermitage fut fait : ce n'était que pour y coucher trois nuits, du mercredi au samedi, deux ou trois fois l'année, avec une douzaine de courtisans en charge, les plus indispensables; peu à peu l'ermitage fut augmenté. D'accroissement en accroissement, les collines furent taillées pour faire place et y bâtir, et celles du bout légèrement emportées pour donner au moins une échappée de vue fort imparfaite. Enfin en bâtiments, en jardins, en eaux, en aqueducs, en ce qui est si curieux sous le nom de *machine de Marly*, en parcs, en forêts ornées et renfermées, en statues, en meubles précieux, en grands arbres qu'on y a apportés sans cesse de Compiègne, et de bien plus loin, dont les trois quarts mouraient et qu'on remplaçait aussitôt, en allées obscures subitement changées en d'immenses pièces d'eau où l'on se promenait en gondole, remises en forêts à n'y pas voir le jour dès le moment qu'on les plantait, en bassins changés cent fois, en cascades de même, en figures successives et toutes différentes, en séjours de carpes ornés de dorures et de peintures les plus exquises, à peine achevés, rechangés, et rétablis autrement par les mêmes maîtres une infinité de fois; que si on ajoute les dépenses de ces continuels voyages qui devinrent enfin égaux aux séjours de Versailles, souvent presque aussi nombreux, et tout à la fin de la vie du roi le séjour le plus ordinaire, on ne dira pas trop sur Marly en comptant par milliards. »

Notre planche, avec une vue d'ensemble (fig. 7), donne les détails décoratifs de deux des douze pavillons de Marly (fig. 1, 2, 4 et 6) et ceux de deux portes sculptées (fig. 3 et 5).



39. Le style Louis XIV ne peut se défendre d'être emphatique, même lorsqu'il prétend à la simplicité.

Plans du palais de Versailles à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV.

Palais de Versailles.

Dans cette planche, nous nous proposons de donner avec les plans du château de Versailles, l'économie générale de l'édifice. Mais d'abord, quelques détails historiques sont indispensables.

En 1573, Albert de Gondi, comte de Retz, était devenu propriétaire du château et de la seigneurie de Versailles : il les transmit par héritage à son fils, Jean-François de Gondi, archevêque de Paris, et oncle du cardinal de Retz, qui les vendit à Louis XIII, par un contrat, dont voici les lignes principales :

« Le 8 avril 1632, fut présent l'illustrissime et révérendissime Jean-François de Gondi, archevêque de Paris, seigneur de Versailles, reconnoît avoir vendu, cédé et transporté... à Louis XIII, acceptant pour Sa Majesté, messire Charles de l'Aubespine, garde des sceaux et chancelier des ordres du roi, et messire Antoine Rusé, marquis d'Effiat, surintendant des finances, etc., la terre et seigneurie de Versailles, consistant en vieil château en ruine et une ferme de plusieurs édifices; consistant ladite ferme en terres labourables, en prés, bois, châtaigneraies, étangs et autres dépendances; haute, moyenne et basse justice... avec l'annexe de la grange Lessart, appartenances et dépendances d'icelle, sans aucune chose excepter, retenir, ni réserver par ledit sieur archevêque, de ce qu'il a possédé audit lieu de Versailles, et pour d'icelle terre et seigneurie de Versailles, et annexe de la grange Lessart, jouir par Sadite Majesté et ses successeurs rois, comme de choses appartenantes. Cette vente, cession et transport faits, aux charges et devoirs féodaux seulement, moyennant la somme de *soixante-six mille livres*, que ledit sieur archevêque reconnoît avoir reçues de Sadite Majesté, par les mains de... *en pièces de seize sous*, de laquelle somme il se tient content, en quitte Sadite Majesté et tout autre, etc., etc. »

Louis XIII n'en voulait faire qu'un rendez-vous de chasse : il fit construire à cet effet un corps de logis principal, et deux ailes, avec des dépendances disposées en avant-cour. L'ensemble, avec les fossés qui régnaient autour, gardait l'aspect d'un château féodal, de distribution commode, d'ailleurs. Ces constructions, d'autre part, s'élevaient non sur le terrain du château acheté à la famille de Gondi, et démoli pour dégager la vue, mais sur un domaine que possédait depuis le XIVe siècle la famille de Soisy.

Louis XIV se proposa de transformer le petit château de son père, et l'on sait qu'il ne recula devant aucune prodigalité pour réaliser son projet. On n'abattit pas l'ancien

château ; on y souda pour ainsi dire des constructions nouvelles, ce qui donne à l'ensemble de l'édifice l'aspect de deux châteaux construits dos à dos, et n'ayant chacun qu'une façade.

Les constructions, commencées peu après la mort de Mazarin, furent faites sur les plans de Levau et Dorbay, continués et modifiés par Mansart. Dès 1672, le roi put s'y installer, bien que l'achèvement n'en fût pas complet. Les dépenses, d'après les estimations les plus modérées, et sans la salle d'opéra construite sous Louis XV, et le rocher d'Apollon construit sous Louis XVI, s'élevèrent à la somme de 86 929 068 livres, à laquelle il faut ajouter pour statues et peintures une autre somme de 6 517 000 francs.

Levau et Dorbay construisirent l'enveloppe extérieure du château de briques de Louis XIII. Ces agrandissements devaient contenir les grands appartements de Louis XIV et de la reine, l'escalier de la reine, la première chapelle, le grand escalier du roi.

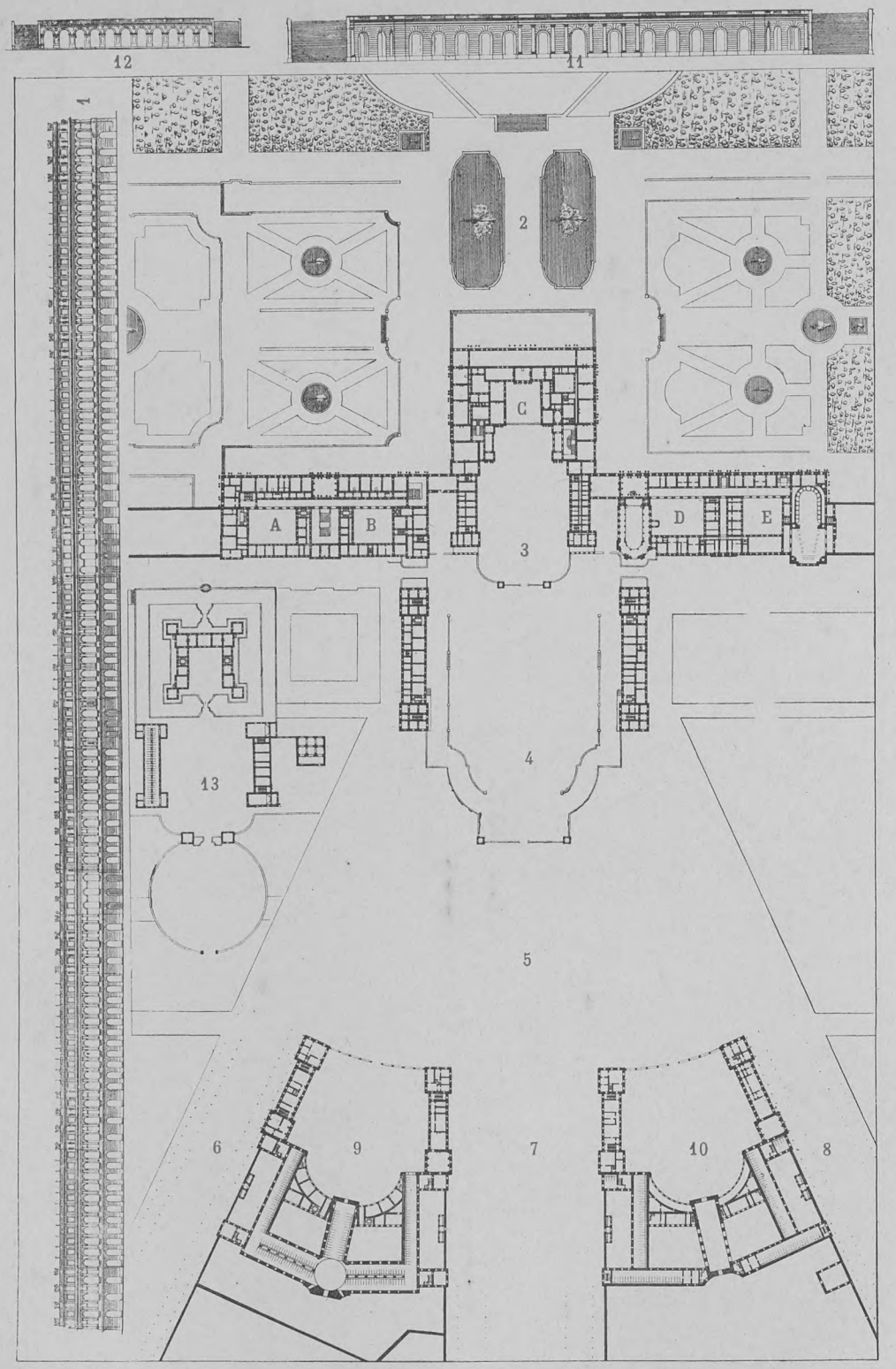
Jules Hardouin-Mansart continua les travaux, en 1678, et ajouta les ailes, qui réunissaient d'anciens pavillons, de chaque côté de l'avant-cour, puis, sur la terrasse de l'Orangerie, l'aile du midi, qui devait servir de logement aux princes du sang (1679), et encore la grande galerie qui remplaçait une terrasse placée par Levau au premier étage, et qui fit communiquer les appartements du roi et ceux de la reine. A la place où se trouve actuellement le salon d'Hercule, Mansart avait construit une nouvelle chapelle, et en dehors du château, qui devait devenir le centre d'un mouvement considérable pour les fêtes de la cour, l'architecte fit exécuter des dépendances importantes : grande et petite écurie, surintendance, grand commun, etc.

Voici pour le plan général : nous verrons dans la planche suivante quelques éléments du décor somptueux appliqué à la résidence royale.

Un mot encore : la chapelle définitive, dont les plans sont de Mansart, fut construite par son successeur Robert de Cotte, de 1699 à 1710. Les fondations avaient été creusées en 1689.

Notre planche représente : Élévation géométrale du Palais de Versailles, côté des jardins, fig. 1 (Développement des plans A, B, C, D, E). — Jardins, fig. 2. — Cour, fig. 3. — Avant-cour, fig. 4. — Place d'Armes, fig. 5. — Avenues : Sceaux, fig. 6; Paris, fig. 7 et Saint-Cloud, fig. 8. — Petite écurie, fig. 9, Grande écurie, fig. 10. — Orangerie, fig. 11. — Ancienne orangerie, fig. 12.

La figure 13 représente le plan du Palais de Versailles au temps de Louis XIII.



81. Plans du palais de Versailles à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. K

Unité d'inspiration dans le système décoratif du Style Louis XIV.

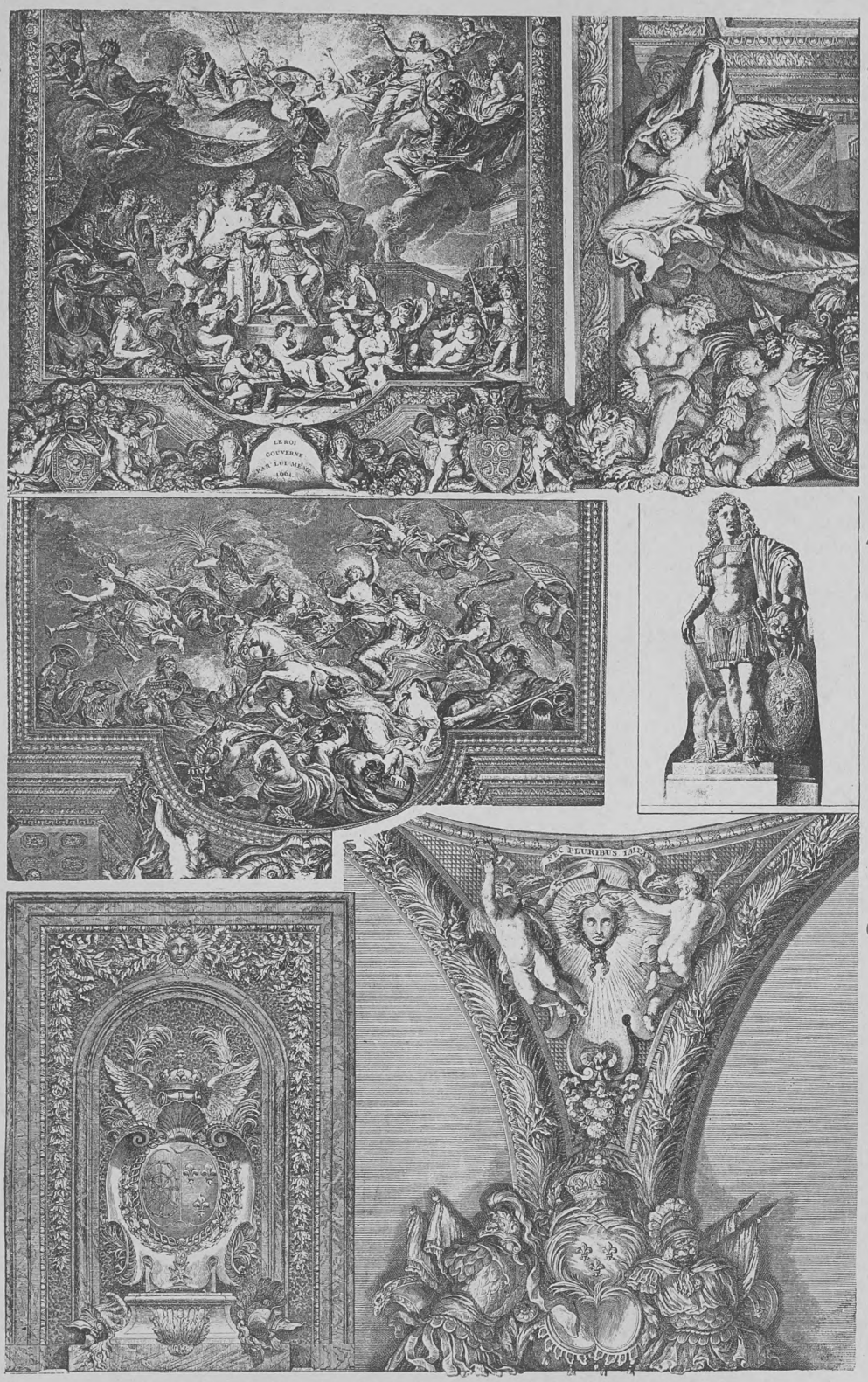
Palais de Versailles.

Nous avons dit, dans notre étude préliminaire, quelle avait été l'influence de Lebrun sur l'art, et en particulier sur l'art décoratif, à l'époque de Louis XIV. La construction du palais de Versailles fut une occasion pour Lebrun d'exercer sa puissance dominatrice.

Il eut à guider toute une armée d'ouvriers d'art, peintres, sculpteurs, ciseleurs, marqueteurs, qui furent les instruments dociles de son imagination et de son goût.

Depuis l'époque de Lebrun, de nombreuses modifications ont été apportées au décor par les architectes de Louis XV et de Louis XVI. Mais il reste encore assez de témoins de la primitive et lourde splendeur, pour qu'on puisse apprécier les qualités et les défauts qui constituent le style caractéristique imposé par Lebrun : la chambre où mourut Louis XIV sert en effet d'exemple, avec les *Évangélistes*, de Valentin, pour les tableaux, et pour la sculpture, avec les figures dorées, sur fond blanc, d'une somptuosité massive et solennelle. Mais cet effort décoratif où il s'agissait de flatter le roi soleil, par un débordement de richesse, est sensible tout spécialement dans la grande galerie, dont le plafond, en trente tableaux, placés dans des encadrements de figures, raconte l'histoire de Louis XIV, de 1661 à 1678. Lebrun qui avait donné les esquisses, en dirigea l'exécution (1680-1682). Les sculptures de stuc qui courent le long de la corniche et les trophées de bronze appliqués sur marbre, ont été exécutés par Caffieri, Coysevox, Clérion, Lecomte, Legeret, Legros, Lespagnandel, Masson, Prevost, Tuby, et d'autres encore. La fonte des bronzes fut confiée à l'orfèvre Ladoireau; les menus ouvrages de cuivre et les cadres des glaces de Venise, au ciseleur Domenico Cucci; et tout ce monde travaillait sur les dessins et sous les ordres de Lebrun. Aussi, quelque opinion qu'on ait du goût qui y règne, on ne peut s'empêcher d'admirer l'unité d'inspiration de ce gigantesque ensemble décoratif, où rien n'est laissé au hasard, et pour lequel Lebrun crut même nécessaire d'inventer un ordre qui ne survécut pas, l'ordre français; on sait que les chapiteaux des pilastres de cet ordre étrange furent modelés par Philippe Caffieri.

Nous donnons, dans notre planche, quelques documents qui sont de nature à fixer l'esprit sur le style dont Lebrun avait été l'initiateur. (Motif décoratif, par J.-B. Massé. Le roi gouverne par lui-même, fig. 1. — Détail décoratif et panneau, par Lebrun. Allégorie du passage du Rhin, fig. 2 et 3. — Armes de France et de Navarre, dans le grand escalier de Versailles, exécutées en bronze par Antoine Coysevox, sur les dessins de Charles Lebrun, fig. 5. — Ornements du quatrième angle du salon de la Guerre, fig. 6. — Statue de Louis XIV, en marbre, par Jean Warin, fig. 4.)



80. Unité d'inspiration dans le système décoratif du Style Louis XIV. K

Architecture monumentale d'un caractère spécial au XVIIIe siècle :
Palais et hospice à la fois, par destination.

Hôtel des Invalides, à Paris.

Notre planche est consacrée aux plans et à quelques détails de l'hôtel et de l'église des Invalides. C'est là un édifice qui marque trop dans l'architecture du XVIIe siècle, pour que nous ne donnions pas, avant de l'analyser, quelques renseignements historiques.

Henri IV, le premier, s'était préoccupé d'assurer aux soldats fatigués ou vieillis sous le harnais, une retraite où ils pussent vivre sinon dans l'aisance, au moins à l'abri du besoin, et il leur avait destiné les deux maisons du faubourg Saint-Marcel et de l'*Oursine*.

Sous Louis XIII, les invalides furent transportés à Bicêtre (1634), que le roi érigea en commanderie de Saint-Louis.

Enfin par une ordonnance du 24 février 1670, Louis XIV décida de construire un édifice spécial pour les glorieux débris de ses armées ; le 30 novembre de la même année, on jeta les fondations, et en 1674, l'édifice, encore inachevé, put cependant recevoir les pensionnaires qu'on lui destinait.

L'église commencée en 1675 ne fut achevée qu'en 1705. Libéral Bruant construisit les bâtiments et la première église ; Jules Hardouin-Mansart construisit la seconde église, le dôme.

Ainsi que le plan que nous donnons l'indique, le corps de bâtiment qui fait face à la Seine est précédé d'une avant-cour fermée d'une grille et défendue par un fossé. La première cour, dite Cour royale, est entourée au rez-de-chaussée et au premier étage de portiques ouverts en arcades, et formant des avant-corps au milieu de chacune des quatre faces et dans les angles. L'avant-corps du fond, qui donne accès à l'église, comporte deux ordres de colonnes, l'un sur l'autre.

L'église se divise en deux parties, formant presque deux églises distinctes : l'une, dite église des soldats, et l'autre l'église du dôme. La première ouvre du côté du nord, au fond de la cour royale, la seconde du côté du midi.

La nef de la première église, étroite relativement, est décorée d'arcades séparées par des pilastres d'ordre corinthien avec entablement du même ordre. On sait que c'est au-dessus de cet entablement que sont placés les drapeaux conquis sur l'ennemi aux différentes époques de notre histoire.

Les ailes et les tribunes sont éclairées par trente-six fenêtres de plein cintre, et dix-huit fenêtres s'ouvrant dans les pénétrations de la voûte, dont les bandeaux ainsi que celui qui règne sous la nef, tout le long de l'église, sont décorés de rosaces, de couronnes et de fleurs de lis.

Le premier rang d'arcades communique aux bas côtés : le second sert aux tribunes. Au tiers du milieu de la nef, dans la longueur de trois arcades, un caveau a été creusé pour servir de sépulture aux gouverneurs de l'hôtel.

Le maître-autel est placé sous une arcade qui communique avec l'église du dôme. Six colonnes torses l'entourent, groupées trois par trois, dorées, décorées d'épis de blé, de pampres, de feuillage, de palmes en faisceaux, qui se réunissent pour supporter un baldaquin monumental, surmonté d'un globe et d'une croix.

L'église du dôme est située dans la même ligne et présente une richesse sévère de décoration : les sculptures et les peintures qui la décorent sont de Jouvenet, Coypel, Lafosse, Boullongne, Girardon, Coustou, Vanclèves, Coysevox, etc.

Le dôme a 16 m. 50 de diamètre, et il comporte trois coupoles : la première est

percée d'une ouverture circulaire qui laisse apercevoir la seconde qu'éclairent des jours dissimulés à l'œil : la troisième forme la toiture extérieure.

Six chapelles se trouvent sous le dôme. La coupole extérieure, divisée en côtes, est chargée, dans les intervalles, de trophées, coiffés chacun d'un casque, qui sert de lucarne. Trophées et côtes sont en plomb et dorés. La coupole est surmontée d'une lanterne, qui se termine par une flèche, un globe, puis une croix.

La façade du midi s'accorde si bien avec l'envolée du dôme, qu'on n'hésite pas à déclarer l'œuvre de Mansart un pur chef-d'œuvre d'harmonie et de pondération.

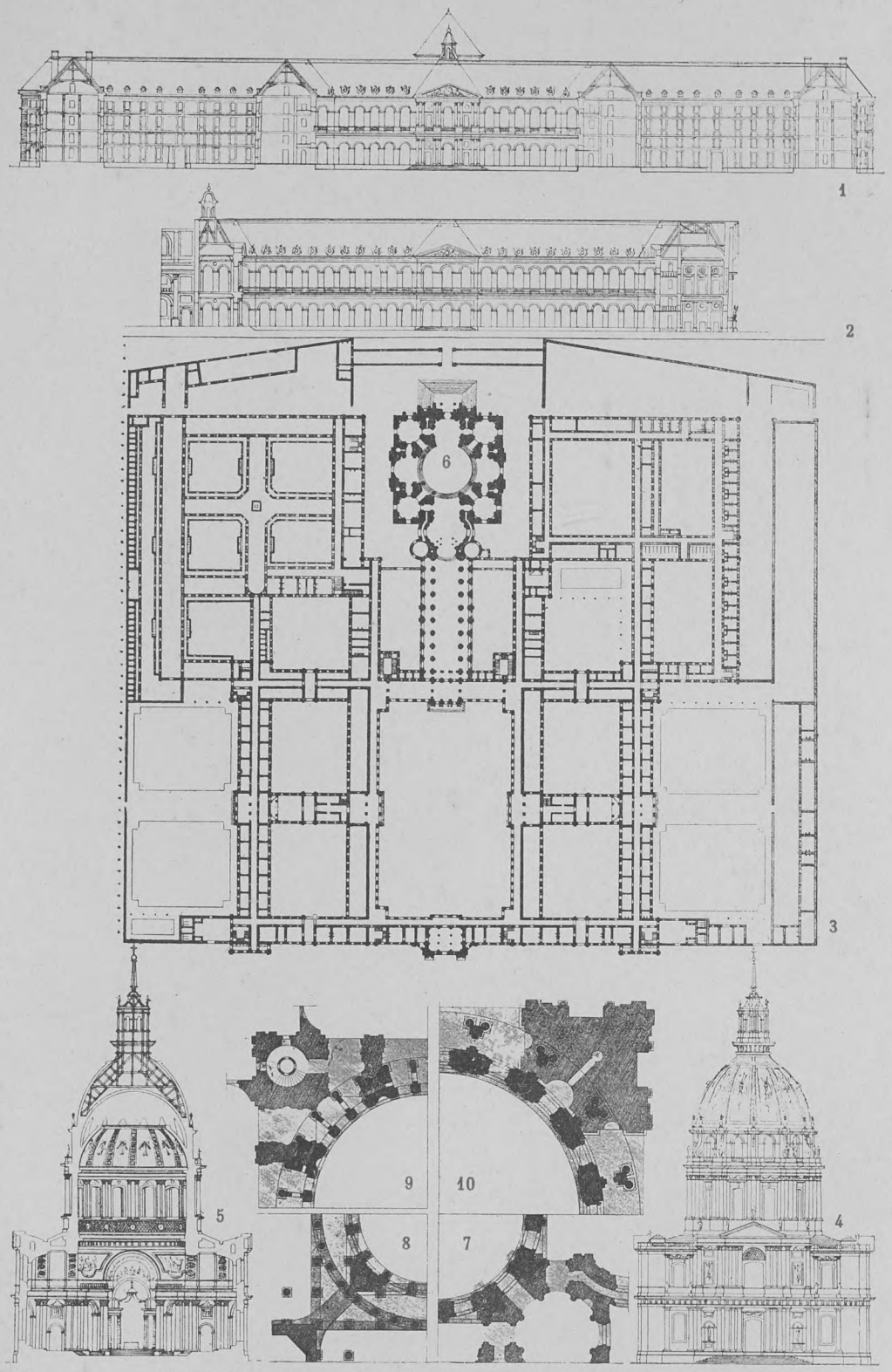
Elle présente un portail composé de colonnes et de pilastres d'ordre dorique en bas, d'ordre corinthien à la partie supérieure. Ce portique fait avant-corps, au-dessus d'un perron de quinze marches : Il est formé de six colonnes doriques doublées d'un nombre égal de pilastres : quatre sur le devant, deux près de la porte de l'église. Deux niches latérales sont accompagnées de quatre autres colonnes moins avancées. Au-dessus de l'entablement dorique s'élèvent des colonnes d'ordre corinthien, qui correspondent à celles de l'étage inférieur. L'avant-corps médian est coiffé d'un fronton qui portait dans son tympan les armes de France, et que surmontaient deux statues, de la Foi et de la Charité, avant la Révolution.

C'est de cette façade qu'on voit entièrement s'élancer le dôme composé de trois parties : le stylobate, la tour, et l'attique. Sur un soubassement qui empêche l'édifice de paraître écrasé, quarante colonnes composites s'élèvent : trente-deux de ces colonnes sont réparties en huit massifs qui servent de piliers buttants du dehors ; les huit autres sont placées aux quatre axes de la construction : cette partie a son entablement garni d'une balustrade à jour. Au-dessus, douze croisées ouvertes dans l'attique éclairent la peinture de la voûte, tandis que huit contreforts en consoles et sculptés aident à sa solidité ; les consoles, avant la Révolution, étaient accompagnées de seize grandes statues de prophètes, des apôtres, de saint Jean-Baptiste, de saint Paul et de saint Barnabé. L'attique est surmonté d'une corniche qui supporte des candélabres, derrière lesquels est la base de la coupole dont nous avons parlé précédemment. Ajoutons que la hauteur totale du monument est de 100 m. 70 centimètres.

« La critique qui s'exerce sur de semblables monuments, a écrit M. Quatremère de Quincy, doit prendre en considération une multitude de circonstances et de conventions diverses auxquelles l'architecte est trop souvent obligé de faire plier son art et son goût. Rien n'est plus ordinaire que d'être comme forcé de sacrifier, soit aux besoins de la solidité, soit aux convenances de la décoration, soit aux procédés de construction, le grand principe de l'unité de plan et d'élévation. Pour peu qu'on prétende à faire du nouveau, on tombe aisément dans le bizarre. Or, on doit reconnaître que l'architecte du dôme des Invalides s'est tenu dans un milieu encore fort raisonnable, entre la sévérité des formes et cet excès de relâchement que l'usage avait déjà introduit dans les combinaisons de l'art de bâtir et de décorer.

« Généralement l'édifice se recommande par une construction très soignée, par une exécution précieuse, par une application de détails et de profils réguliers. On n'y trouve presque point de formes biaises, de lignes contournées, d'ornements parasites. Il n'y a rien sans doute qu'on puisse appeler classique ; mais rien aussi n'y contrarie les principes de l'art. Ajoutons qu'il offre un ensemble de richesse et d'élégance, où la légèreté s'unit à la solidité, où la variété ne détruit point l'unité, et dont l'aspect excite ce sentiment d'admiration qui impose silence à la critique. » Façade générale, fig. 1 ; — façade sur la cour, fig. 2 ; — plan général, fig. 3 ; — dôme de l'église, fig. 4 ; — coupe fig. 5, et plan fig. 6.

Nous donnons à titre documentaire et à une échelle proportionnelle, les plans des dômes (Église des Invalides, à Paris, fig. 7. — Panthéon, à Paris, fig. 8. — Saint-Paul de Londres, fig. 9, — et Saint-Pierre de Rome, fig. 10).



79. Architecture monumentale d'un caractère spécial au XVIIe siècle : palais et hospice à la fois, par destination. K

Le rythme décoratif, dans la distribution de la marbrerie, au XVIIe siècle.

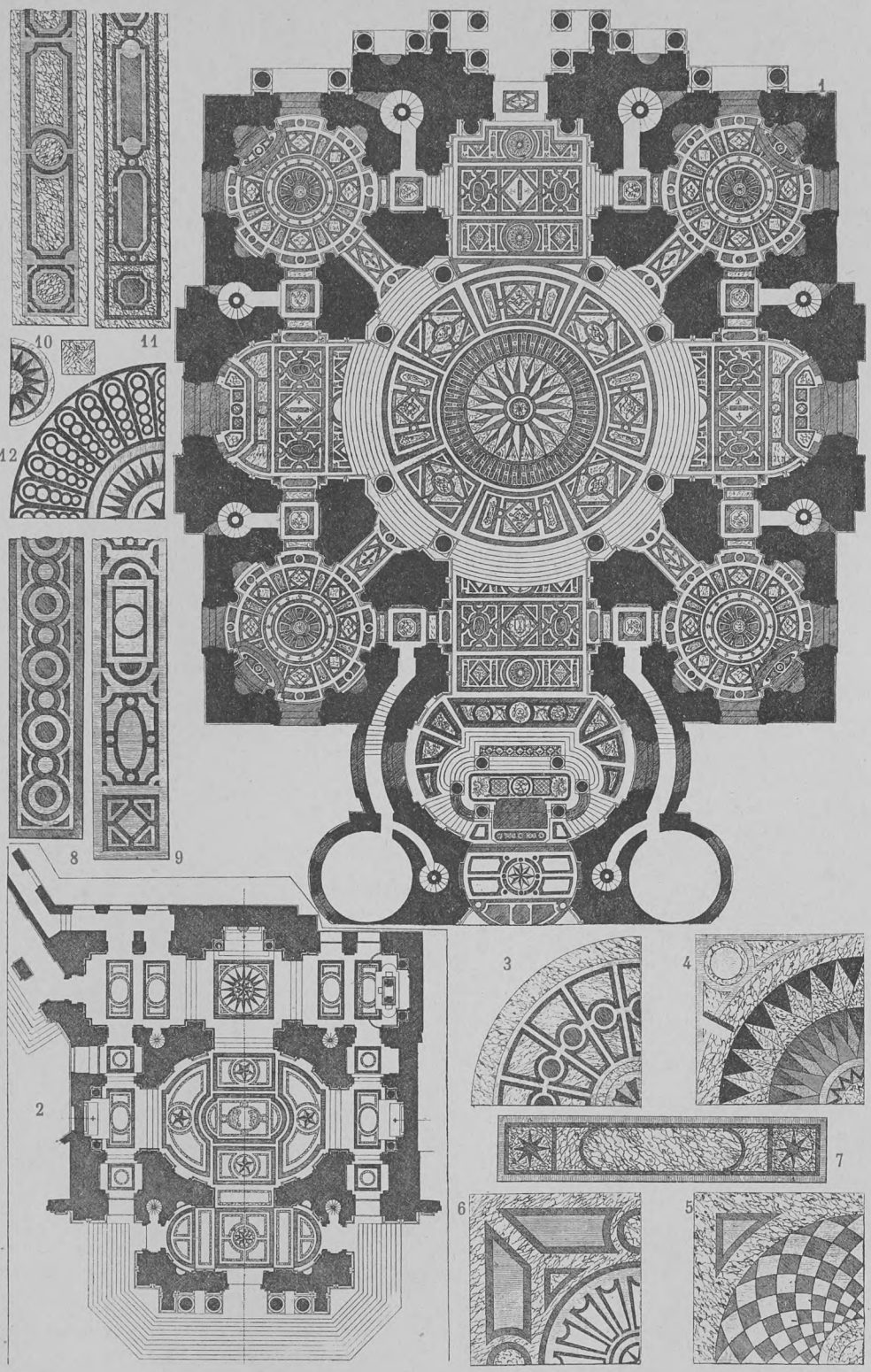
Marbrerie à compartiments du dôme de l'église des Invalides et du palais Mazarin, à Paris.

Notre planche donne le plan de la marbrerie à compartiments comprise sous le dôme de l'église des Invalides (fig. 1) et celui des compartiments du pavé de l'église du palais Mazarin (fig. 2).

Rien de plus heureux que l'effort décoratif de ces compositions, dont on ne perçoit l'extrême harmonie que par une vue d'ensemble, qui en fait connaître l'unité et le système symétrique.

On sait qu'on employait à ces sortes de travaux, des marbres d'une grande variété, appareillés exactement.

Nous reproduisons quelques compartiments figurés, entre autres : compartiments de pavé de marbre pour des salles ou salons circulaires (fig. 3, 4, 5, 6 et 12) et différentes plates-bandes destinées à être placées au-dessous des arcs-doubleaux des voûtes (fig. 7. 8, 9, 10 et 11).



84. Le rhythme décoratif, dans la distribution de la marbrerie, au XVIIe siècle. K

Le Dôme dans l'architecture monumentale au XVIIe siècle.

Le Val-de-Grâce, le Collège des Quatre-Nations (ancien palais Mazarin, Institut) et l'Église de l'Assomption, à Paris.

Il est intéressant d'étudier par comparaison quelques-uns des dômes dont on fit un emploi si fréquent pendant la seconde moitié du XVIIe siècle. A cet effet, nous avons réuni, dans cette planche, le Val-de-Grâce (1645-1665), le Palais-Mazarin (1660-1663) et l'église de l'Assomption (1676).

Val-de-Grace. — Nous n'avons pas à refaire après tant d'autres l'histoire de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, le vœu de la reine Anne d'Autriche, la réalisation de ce vœu par la naissance d'un fils (1638) qui fut Louis XIV, et l'établissement sur l'emplacement de l'hôtel du Petit-Bourbon, ancien fief de Valois, des religieuses de Saint-Benoît, venues de l'abbaye du *Val de Grâce de Notre-Dame de la crèche*, d'où le nom demeuré à l'édifice commencé par François Mansart (1645), continué par Jacques le Mercier, et achevé par Pierre le Muet et Gabriel le Duc (1665). Ce qui nous occupe, c'est l'église avec son dôme (façade fig. 1, coupe fig. 2, et plan fig. 3).

Au bas de la coupole, à l'extérieur, sont seize figures d'ange, debout, supportant des pots à feu : ces statues de pierre n'ont pas moins de trois mètres de hauteur et sont de François Auguier.

A l'intérieur, l'église présente une nef ayant trois chapelles latérales de chaque côté; la partie centrale est surmontée d'une coupole très vaste; puis, autour de cette partie, centrale, trois chapelles, qui avec la nef forment une croix latine. Entre les bras de la croix sont disposées quatre petites salles de forme ovale, dont une était réservée pour l'*oratoire de la Reine*.

La voûte est en berceau et divisée en trois travées, séparées par des arcs doubleaux. Le chœur est de quelques degrés élevé au-dessus de la nef. La coupole, qui mesure 16 m. 40 de diamètre, est décorée d'une gigantesque composition de Pierre Mignard, où sont figurées des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cette coupole est supportée par des colonnes accouplées, formant galerie : le mur extérieur est percé de hautes fenêtres dont le chapiteau est alternativement triangulaire et circulaire. Chacune des fenêtres est elle-même isolée par une colonne qui porte la corniche à la base du dôme, dominé par un lanternon.

Palais Mazarin. — Il avait été fondé par les héritiers du cardinal de Mazarin, selon ses dernières volontés, pour y élever soixante gentilshommes (1662). Colbert et l'architecte Levau avaient choisi l'emplacement de l'hôtel de Nesle, y compris la fameuse tour,

dont la place est exactement occupée par la salle de lecture actuelle de la bibliothèque Mazarine. L'œuvre de Levau fut continuée après sa mort (1668) par François Dorbay, son gendre, et Lambert, son élève.

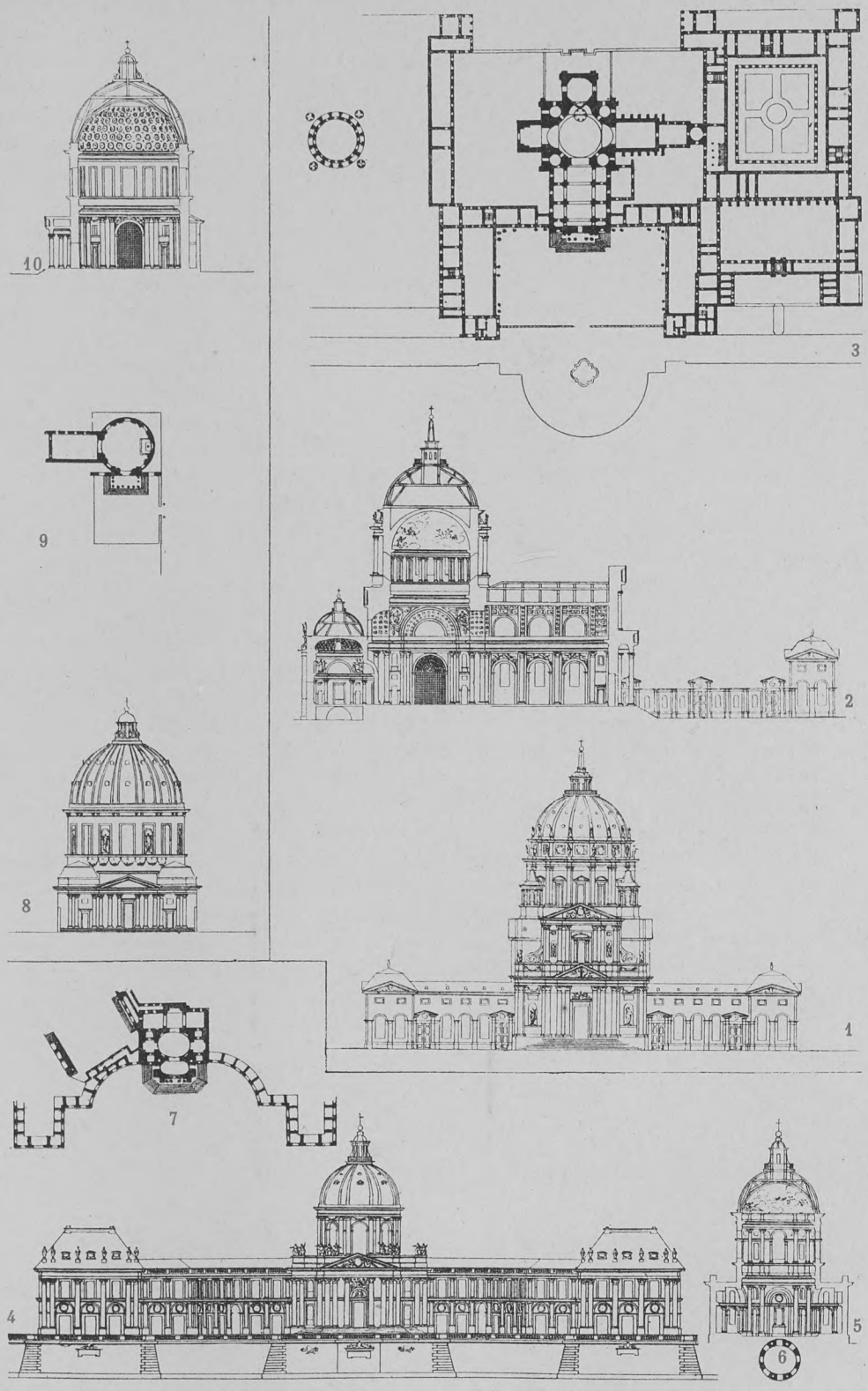
Le pavillon central, en retrait du palais, surmonté d'une coupole, était destiné à la chapelle : il était décoré de six groupes de deux figures, qui furent exécutés de 1670 à 1674 : c'étaient les évangélistes, quatre Pères de l'Église grecque et quatre docteurs de l'Église latine, toutes œuvres depuis longtemps disparues.

Le pavillon principal, ayant sa façade sur le quai, contient la salle des séances publiques de l'Institut : cette salle est surmontée d'une coupole, percée de huit arcades en plein cintre, et dominée également par un lanternon, à la base duquel, à l'intérieur, est peinte en camaïeu une couronne de fruits. Entre chaque baie, toujours à l'intérieur, huit muses sont peintes également en camaïeu, sous un aigle aux ailes éployées, inscrit dans une couronne (façade fig. 4, coupe et plan de la coupole fig. 5 et 6, plan général fig. 7).

Église de l'Assomption. — Cette église qui, avant la Révolution, appartenait aux *Dames de l'Assomption*, avait été construite de 1670 à 1676 par Charles Errard, sur l'emplacement de l'hôtel de Sublet des Noyers (rue Saint-Honoré).

L'édifice, à la façade décorée d'un portique d'ordre corinthien, est construit en forme de rotonde. Cette rotonde est composée d'un soubassement épaulé jusqu'à une hauteur de 9 mètres, par des constructions à deux étages contenant les services. Une corniche entoure cette partie et est décorée de guirlandes de fleurs et de fruits liés par des rubans. Au-dessus, le pourtour est ouvert de huit grandes fenêtres rectangulaires avec chambranles et séparées par de fausses fenêtres, en forme de niches, ornées de pilastres, d'impostes, d'archivoltes demi-circulaires à moulures, avec voûtes de cul-de-four, et piédestaux, dépourvus de statues. Une frise à rinceaux règne sur l'entablement et sert de point d'appui aux consoles sculptées qui portent la corniche. La coupole est couverte d'ardoises, avec nervures saillantes en plomb, au droit de chaque console. Le sommet est occupé par un campanile en bois, orné de huit consoles renversées.

A l'intérieur, le pourtour de la rotonde est divisé par des pilastres accouplés d'ordre corinthien, en huit travées; ces pilastres soutiennent l'entablement avec corniche à modillons. Au rez-de-chaussée, et se rapportant aux huit travées du pourtour, quatre portes rectangulaires alternent avec quatre fausses arcades. Dans le haut, les huit fenêtres sont encadrées de chambranles à crossettes et séparées par des panneaux en stuc imitant le marbre, et ornées de moulures. Au-dessus, supportée par une corniche de couronnement décorée de feuilles, d'oves, de denticules et de perles, la coupole, divisée en caissons à moulures dorées, comprend, en son milieu, une calotte de 10 mètres de diamètre, dont la peinture a pour objet l'*Assomption de la Vierge* (façade fig. 8, coupe fig. 9, et plan fig. 10).



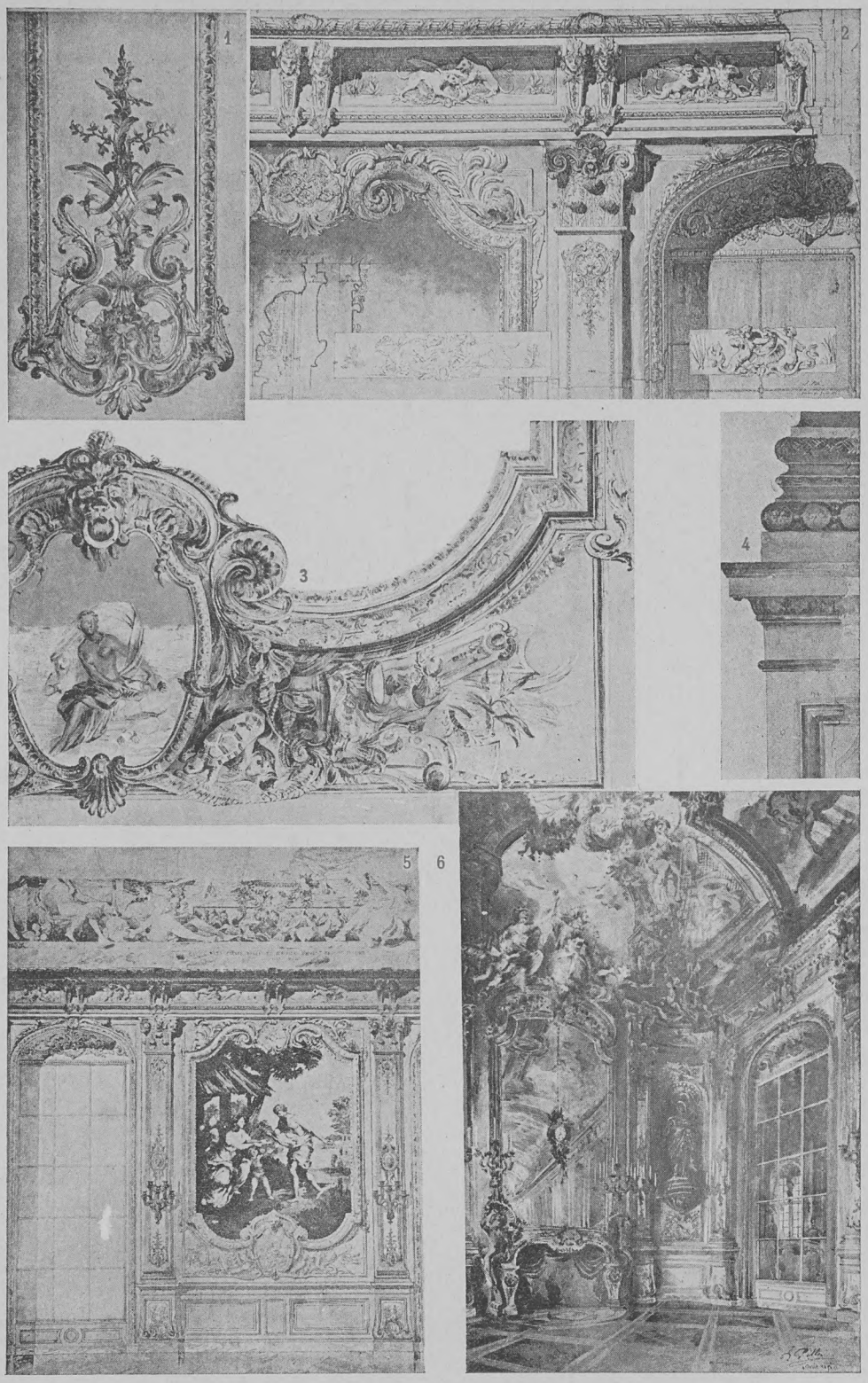
78. Le dôme dans l'architecture monumentale au XVIIe siècle. J

Architecture civile. — Décoration intérieure à la fin du XVIIe siècle.

Galerie dorée de la Banque de France, à Paris.

Cette planche donne de précieux documents sur le décor de la galerie dorée de la Banque de France (Vue perspective, côté de la cheminée fig. 6, et détails fig. 1 à 5). On sait que c'est par un décret impérial du 6 mars 1808 que la Banque de France fut autorisée à acquérir l'hôtel de Penthièvre. Cet hôtel avait été bâti en 1620 par Mansart, pour Raymond Phelypeaux, sieur d'Herbault, de la Vrillière et de Verget, secrétaire d'État. Il fut acquis en 1701, par un maître des requêtes et fermier des postes, nommé Rouillé, qui le céda en 1713 au fils légitimé de Louis XIV et de Mme de Montespan, le comte de Toulouse. Le fils de celui-ci, duc de Penthièvre, grand amiral de France, y habitait avec la princesse de Lamballe, sa belle-fille, au moment où éclata la Révolution. L'hôtel fut alors déclaré propriété nationale et occupé par une imprimerie officielle, avant d'être cédé à la Banque, en 1808, pour une somme de 2 millions : la Banque en prit possession en 1812.

L'hôtel est aujourd'hui entouré de constructions récentes. La galerie dorée, qui a été restaurée, fut dessinée par Mansart, et peinte par François Perrier. Le plafond est partagé en plusieurs parties : le sujet central représente un *Lever du soleil*. A l'extérieur, cette belle galerie se termine, rue Radzivill, par un angle amorti sous une trompe qui réalise au point de vue technique, un chef-d'œuvre de coupe de pierres.

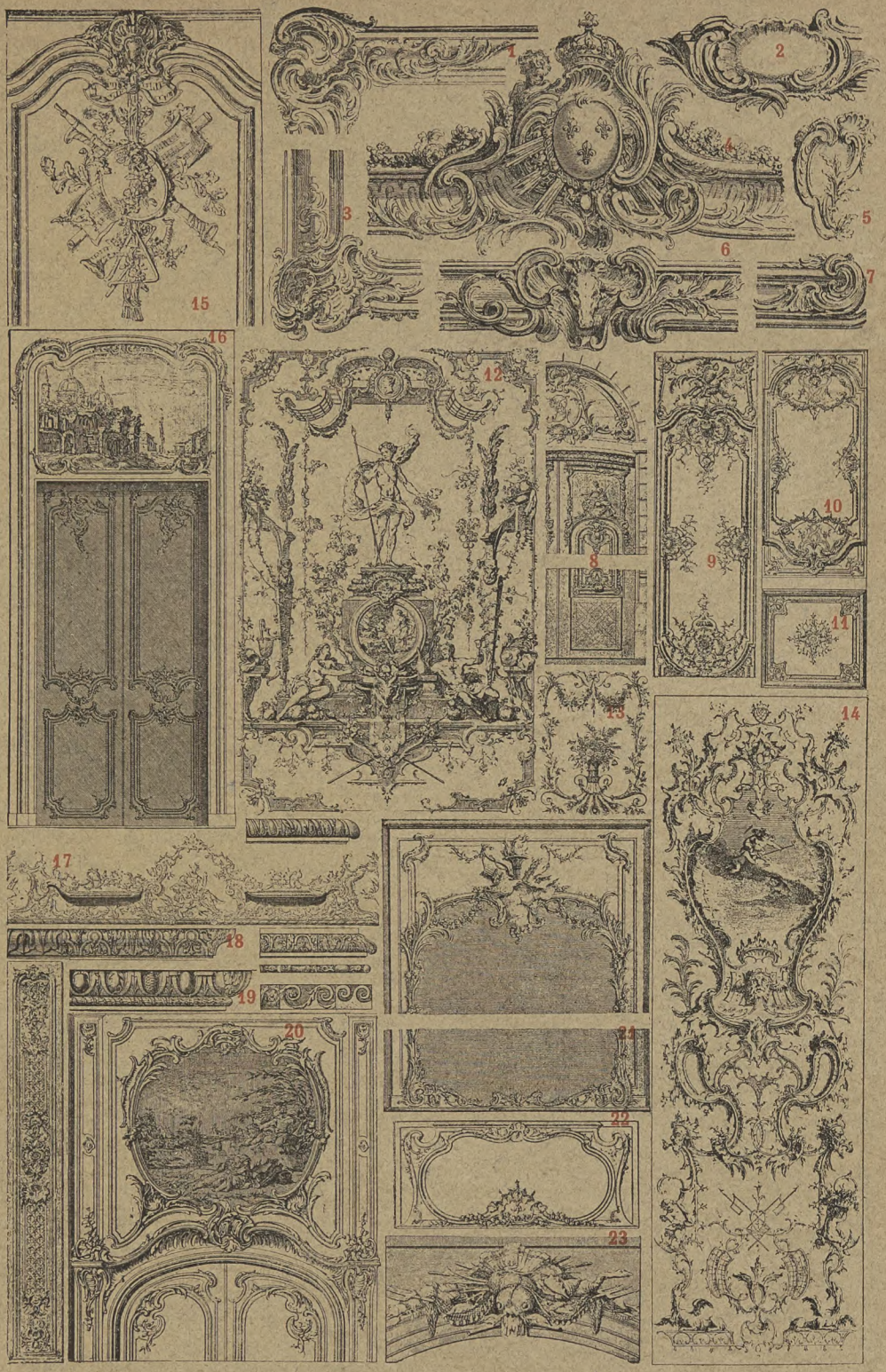


92. Architecture civile. — Décoration intérieure à la fin du XVIIe siècle. L

Documents caractéristiques de décoration pendant la Régence
et à l'époque de Louis XV.
Le « Style rocaille » n'a pas encore imposé son système outré d'asymétrie.

Nous avons réuni dans cette planche divers documents où les styles de la Régence et de Louis XV sont caractérisés en ce qu'ils ont de meilleur.

Ces documents, pour la plupart, sont empruntés, soit à des développements de cadre d'après Meissonnier (fig. 1 à 7) pour un portrait de Louis XV, soit à des panneaux décoratifs, l'un composé par F. de Cuvilliés (fig. 14), boiseries (fig. 15, 17, 18, 19, 21, 22 et 23), vantaux de portes (fig. 8 à 11), cartons de tapisseries (fig. 12) d'après Claude Gillot, et fig. 13. Portes en bois sculpté et doré, et avec dessus de portes peints, compositions de C. E. Briseux (fig. 16 et 20), etc.



68. Documents caractéristiques de décoration à la fin de la Régence et pendant la première moitié du règne de Louis XV. I

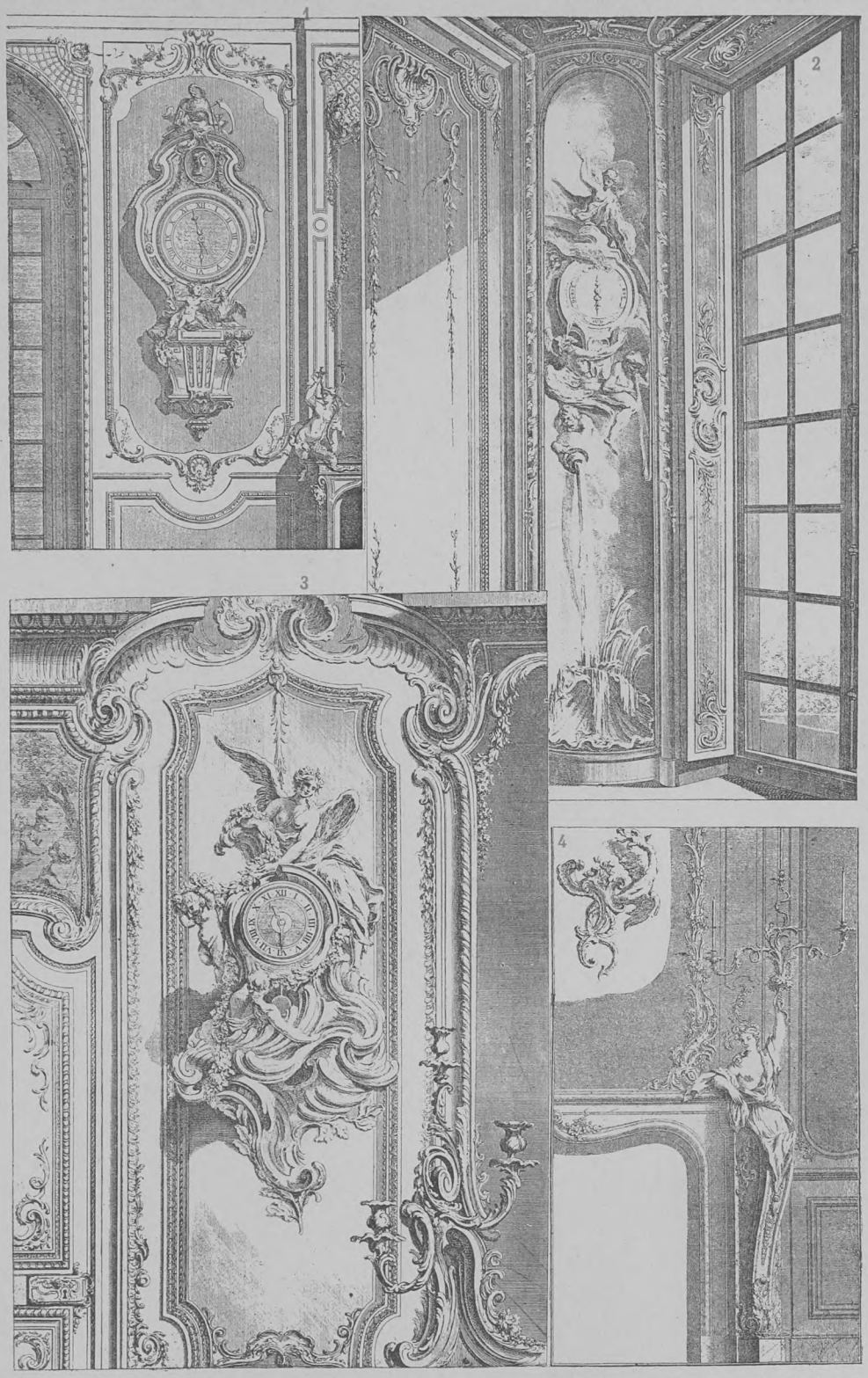
Le *style rocaille* n'a pas encore imposé son système outré d'asymétrie.

Le style Louis XV ne se borne pas au style rocaille.
A côté de l'innovation asymétrique,
il y eut un style dont la formule est issue de la tradition.
Ce que le style Louis XV fuit avec obstination, c'est la rigidité de l'angle droit

Décorations intérieures par J.-A. Meissonnier.

Nous avons réuni dans cette planche quelques exemples caractéristiques de décoration intérieure, à l'époque de Louis XV.

Le style rocaille, obéissant à sa loi principale d'asymétrie, y apparaît dans ce qu'il a de plus délicieusement mièvre : tout s'y montre avec des airs penchés, sans cependant manquer d'équilibre; c'est là même l'extraordinaire habileté des ornemanistes du XVIIIe siècle, d'avoir su varier à l'infini le caprice des lignes et des courbes, sans s'être jamais départis des lois implacables de la pesanteur. Quelque excentrique que puisse être leur superfétation décorative, il y a toujours une ligne sur laquelle les différentes parties de leur composition s'équilibrent et se pondèrent : ils veulent faire dire à leurs décorations, ce que la décoration ne peut pas dire; ils ont été des stylistes de sentiment : mais on ne peut s'empêcher de leur reconnaître en dépit d'une certaine afféterie, la grâce spirituelle qui reste la caractéristique de leur conception. La preuve en saute aux yeux, dans les quatre documents de notre planche.



101. Le style Louis XV ne se borne pas au style rocaille. A côté de l'innovation asymétrique, il y eut un style dont la formule est issue de la tradition. M
Ce que le style Louis XV fuit avec obstination, c'est la rigidité de l'angle droit.

La formule décorative qui se répète généralement
dans les petites fontaines publiques du XVIIIe siècle.

Fontaines publiques à Paris et à Reims.

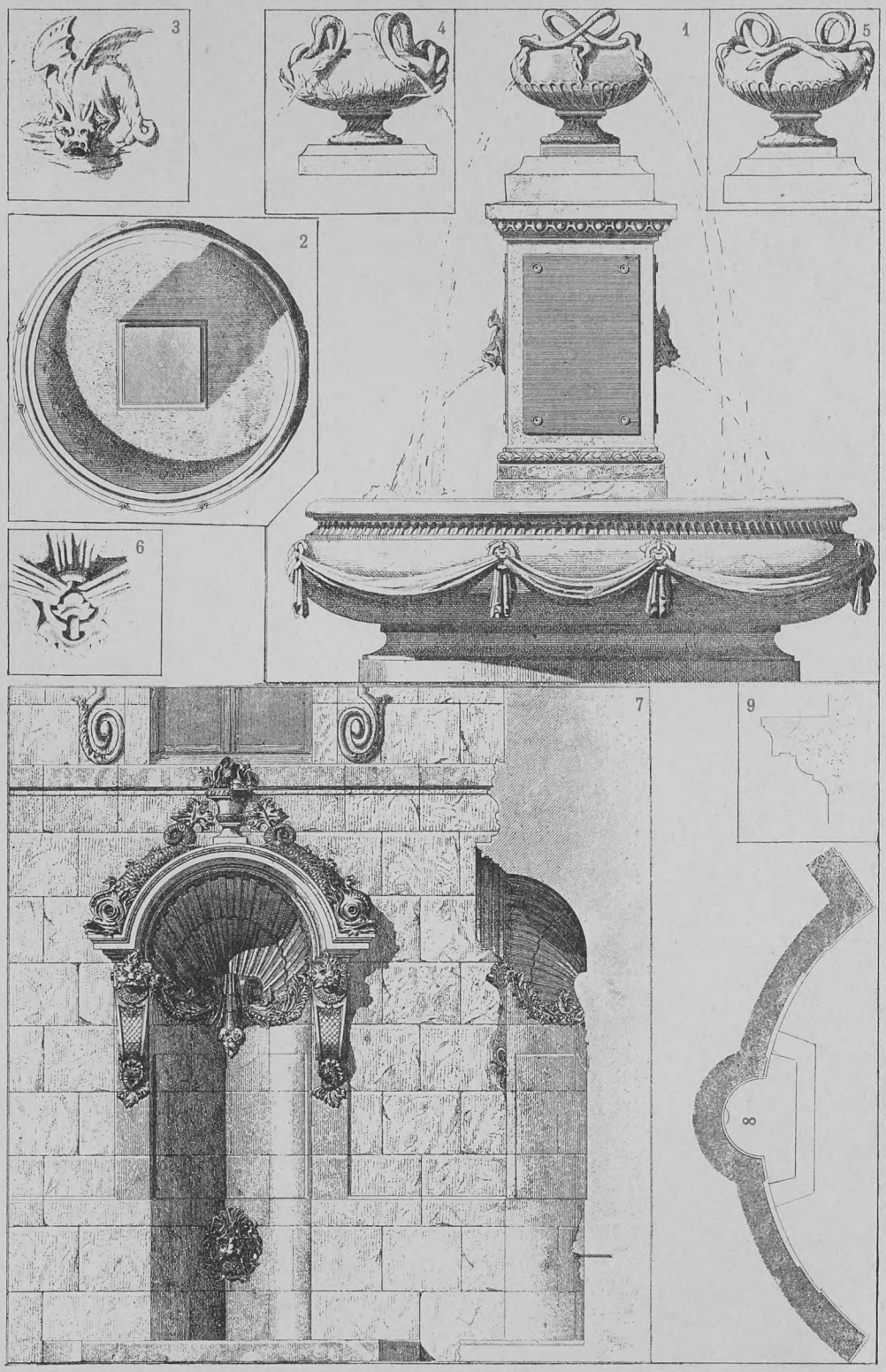
Voici une curieuse fontaine du XVIIIe siècle (fig. 7; plan fig. 8, et profil fig. 9) qui se trouve maintenant dans le square Monge, à Paris.

Avant le percement du boulevard Saint-Germain, cette fontaine était adossée au coin de la rue des Ciseaux et de la rue Childebert; c'est même sous ce dernier nom qu'elle est communément désignée. Un pendant de cet édicule a été remis au musée Carnavalet.

La fontaine présente une niche demi-circulaire en pierre de taille, dont la voûte, en cul-de-four, est décorée d'une coquille. Une archivolte, soutenue par deux consoles ornées de mascarons, surmonte la niche, encadrée par deux pieds-droits. Sur l'extrados, de chaque côté, des dauphins sont étendus sur un vase d'où s'échappent des plantes aquatiques et des coquillages.

Le fond de la niche est occupé par une table saillante, unie, au-dessous de laquelle, dans un petit bassin à fleur de sol, une tête humaine, en forme de mascaron de bronze, jette de l'eau.

Une autre fontaine du XVIIIe siècle (fig. 1; plan fig. 2, et détails fig. 3 à 6), également jolie, est celle qui occupe la place Saint-Nicaise, à Reims, après s'être élevée jadis sur la place du Marché-au-Blé. Elle se compose d'une vasque et d'un dé en marbre rouge, avec des plaques en marbre noir, retenues par des clous de bronze. L'édicule est surmonté d'un vase très gracieux, en plomb, autour duquel s'enroulent des serpents laissant tomber de l'eau.



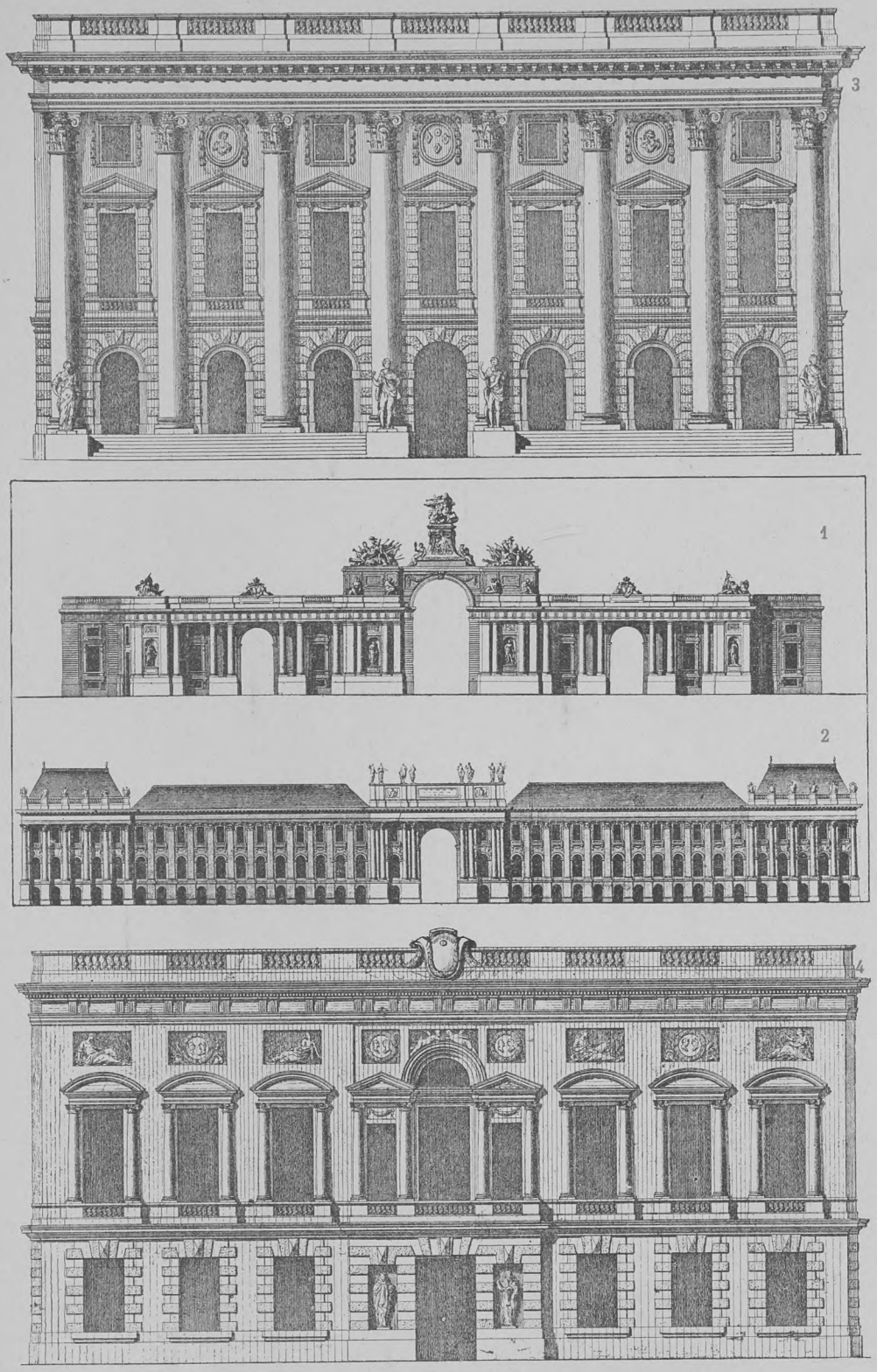
77. La formule décorative se répète généralement dans les petites fontaines publiques du XVIIIe siècle. J

Du rôle de la colonne dans les constructions monumentales
à la fin du règne de Louis XV.

Projets de Monuments décoratifs. — Façades d'Hôtels particuliers.

Voici deux façades (fig. 3 et 4) où le style Louis XV se maintient dans la tradition. Dans le premier palais, l'architecte cherche un moyen intermédiaire entre la colonnade et le renoncement à la colonnade, et il aboutit à une construction lourde qui a toute la solennité de la colonnade sans en avoir la nécessaire majesté.

Des deux projets d'arc de triomphe, qui occupent le milieu de notre planche, l'un (fig. 1) était destiné à décorer le carrefour de Buci; l'autre (fig. 2), flanqué de vastes constructions, devait être élevé place du Carrousel.



102. Du rôle de la colonne dans les constructions monumentales, à la fin du règne de Louis XV. N

Les traditionnistes, à l'époque de Louis XV,
se recommandent par une simplicité qui sait demeurer élégante.

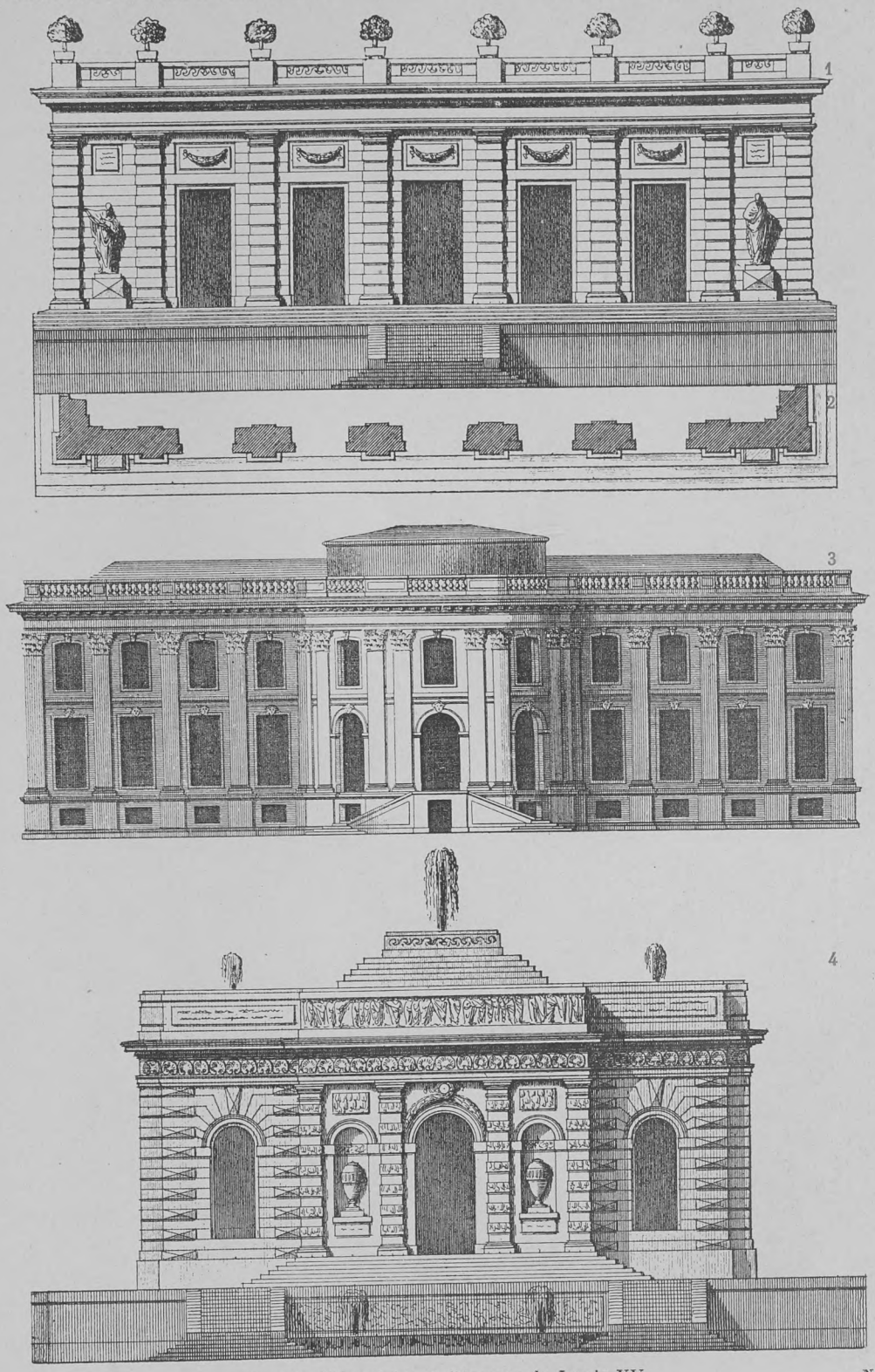
Maison de plaisance (avec orangerie et grotte) de M. Crozat, à Montmorency.

Voici quelques constructions de l'époque Louis XV, qui se recommandent par une simplicité fort élégante.

La figure 3 donne la façade sur le jardin d'un pavillon construit à Montmorency, rue Saint-Victor, à l'endroit où Lebrun lui-même s'était réservé une somptueuse retraite. Ce pavillon fut élevé sur terrasse, par l'architecte Cartaud, pour le financier Crozat, qui y avait réuni, dit-on, sa collection précieuse d'estampes et ses médailliers.

L'édifice qui occupe le bas de la planche (fig. 4) est une grotte, ou du moins un projet de grotte, assez bizarre, d'ailleurs, mais d'une recherche curieuse d'expression mélancolique.

La figure 1 (et plan fig. 2) représente un hôtel, sans grand caractère, autre que celui d'une certaine noblesse, sans décor excessif; les pilastres cannelés qui séparent les fenêtres et occupent la hauteur des deux étages sont certainement d'une très heureuse application, dont la monotonie est évitée par la partie centrale du bâtiment, qui forme avant-corps. L'unité de la construction n'a d'ailleurs rien laissé au hasard, ainsi que l'indique la disposition de la galerie qui règne le long de l'entablement.



 Les traditionnistes, à l'époque de Louis XV, se recommandent par une simplicité qui sait demeurer élégante.

Au XVIIIe siècle, les architectes ne résistent pas au désir de faire monumental.
Remarquer l'énorme développement de la construction,
dont le but était de donner de l'eau, avec parcimonie d'ailleurs.

Fontaine érigée à Paris par Edme Bouchardon, et Projet d'Arc de triomphe.

La fontaine de la rue de Grenelle-Saint-Germain, fig. 1 et plan fig. 2, occupe les numéros 57 et 59 de la rue, elle est l'œuvre de Bouchardon qui la commença en 1739 et l'acheva en 1745. Ce monument mesure 29 mètres de longueur sur 11 m. 60 de hauteur, et se compose d'un avant-corps se détachant d'un mur de face en forme d'exèdre.

Un soubassement orné de refends occupe toute la hauteur du rez-de-chaussée, et porte la partie décorative de l'édifice, composée, pour l'avant-corps, d'un système de quatre colonnes ioniques accouplées deux par deux, et supportant un entablement avec fronton triangulaire; et pour les ailes, de droite et de gauche, de six travées séparées par des pilastres qui remontent à l'entablement. Au-dessus, règne une balustrade d'attique.

Une table de marbre qui porte contre des consoles reliées par une guirlande de fruits occupe, à l'avant-corps, la partie supérieure du soubassement. Au-dessus, une figure de marbre blanc, représentant la Ville de Paris sous les traits d'une jeune femme, est assise entre deux statues, la Seine et la Marne à demi courbées, parmi des roseaux, et appuyées sur des murs : entre les colonnes, on lit en lettres d'or sur une plaque de marbre encadrée d'un chambranle :

POPULI AMOR ET PARENS OPTIMUS,
PUBLICÆ TRANQUILLITATIS ASSERTOR,
GALLICI IMPERII FINIBUS
INNOCUE PROPAGATIS
PACE GERMANOS RUSOSQUE
INTER ET OTTOMANOS
FELICITER CONCILIATA,
GLORIOSE SIMUL ET FACIFICE
REGNABAT
FONTEM HUNC CIVIUM UTILITATI
URBISQUE ORNAMENTO,
CONSECRARUNT
PRÆFECTUS ET ŒDILES
ANNO DOMINI
MDCCXXXIX

Le tympan du fronton porte, sculptée, une couronne rattachée par des rubans.

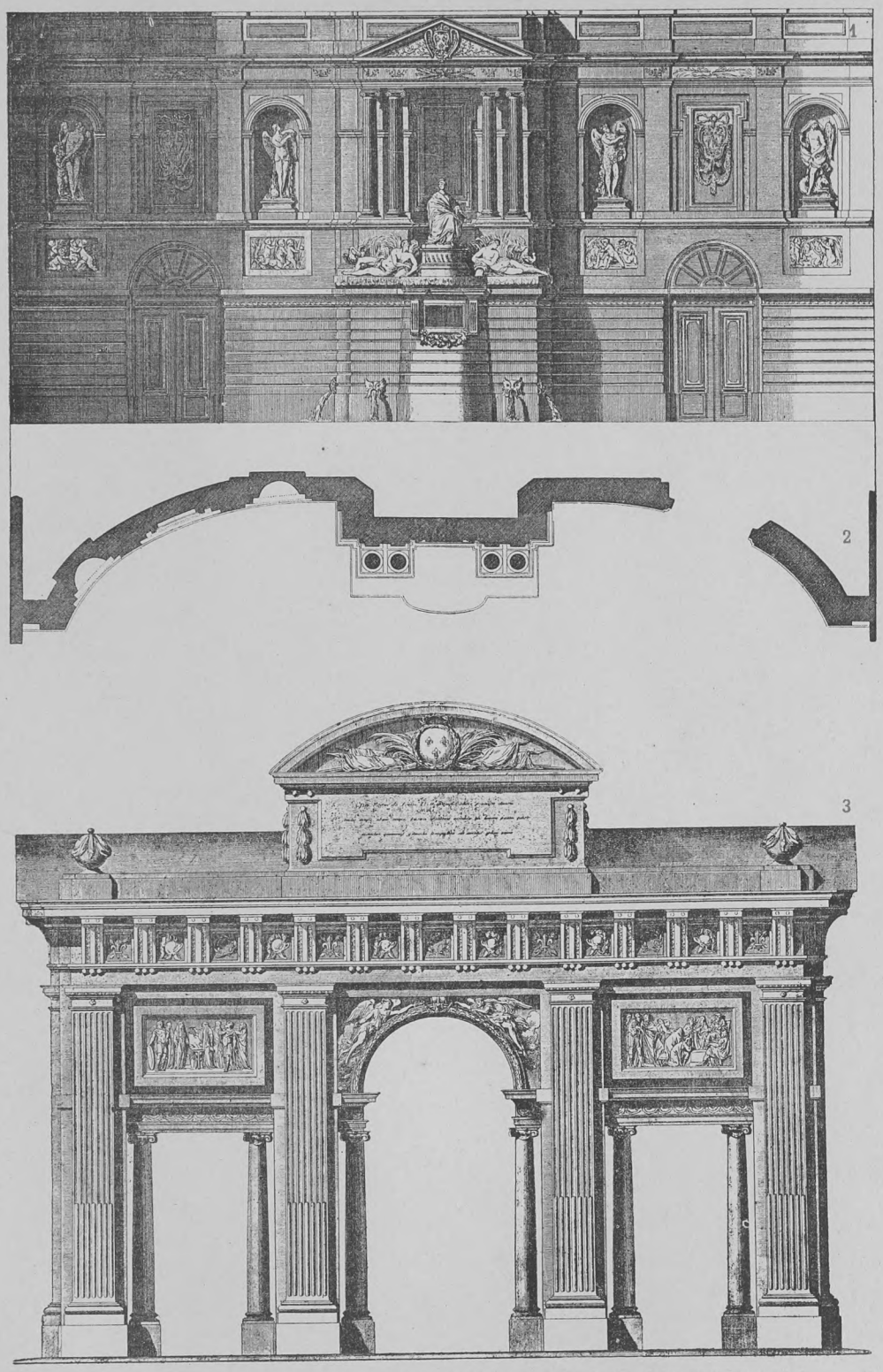
Une partie cintrée ouvre chaque aile du monument et donne accès aux maisons devant lesquelles il s'élève. Dans la partie supérieure se trouvent les bas-reliefs figurant les Saisons.

Au-dessus et entre les pilastres, des statues, dont le sens n'est pas nettement symbolique, occupent des niches cintrées : chacune des travées qui surmontent les portes présente les armes de la Ville de Paris, dans une niche carrée, à chambranle.

Deux mascarons en bronze, à côté de dauphins, se trouvent à la base de l'avant-corps et versent de l'eau dans une grille placée à fleur de sol.

Bouchardon était un artiste officiel. Grand prix de sculpture en 1722, à l'âge de vingt-quatre ans, il était arrivé à être sculpteur du roi, architecte, professeur à l'Académie, dessinateur des inscriptions, etc. Il mourut en 1762.

La figure 3, qui occupe le bas de notre planche, reproduit un projet d'arc de triomphe.



104. Au XVIIIe siècle, les architectes ne résistent pas au désir de faire monumental. N
Remarquer l'énorme développement de la construction,
dont le but était de donner de l'eau, avec parcimonie d'ailleurs.

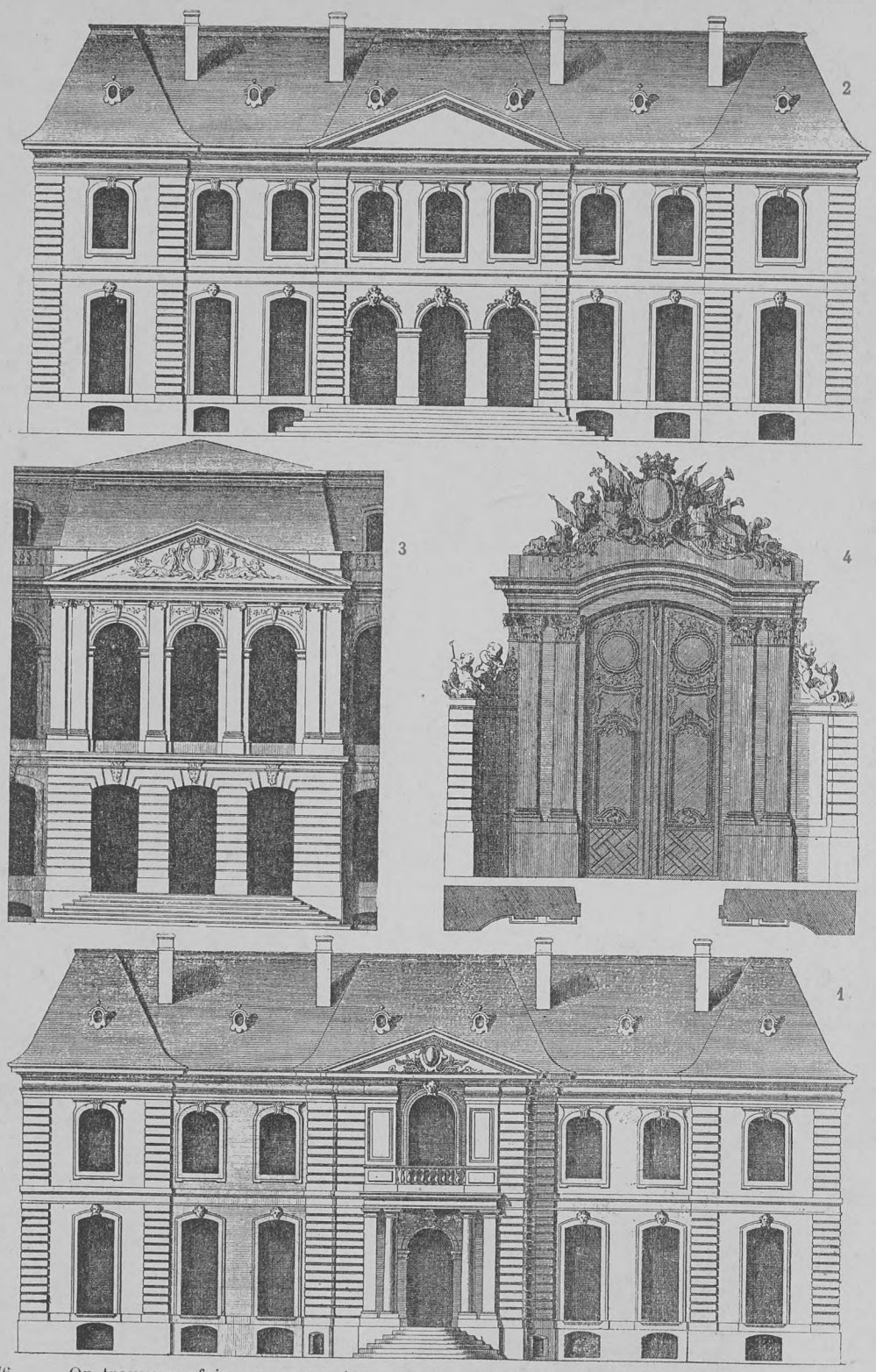
On trouve parfois une expression sobre et sévère dans le Style de l'architecture privée du temps de Louis XV.

Hôtel particulier, rue de Grenelle, à Paris.

Voici les façades d'un hôtel particulier, où le style Louis XV se manifeste, en dehors de toute rocaille, avec une simplicité qui, pour beaucoup de gens, est insoupçonnée. C'est qu'à côté du style spécial, qui fut un caprice de l'époque, il y a un autre style qui persévère dans les traditions, et sert de transition précise au style Louis XVI.

Le milieu de la façade du côté de l'entrée comporte un avant-corps, percé d'une seule croisée, dont la partie saillante est formée par deux parties circulaires rentrantes à doubles pilastres de refend, qui montent jusqu'au-dessous de l'entablement. Le premier étage a un balcon à balustrade de pierre, porté de fond par les colonnes et pilastres qui décorent l'entrée du vestibule du rez-de-chaussée. La croisée est en plein cintre ; flanqué de chaque côté de pilastres ornés de tables saillantes. Cet avant-corps est couronné d'un fronton triangulaire décoré sobrement. Les deux pavillons, qui complètent la façade, sont plus simples encore (fig. 1). Du côté du jardin, la construction présente un avant-corps à trois croisées, deux arrière-corps à deux croisées et deux pavillons à une seule croisée, aux extrémités (fig. 2). Mais là encore, en dépit de l'ordonnance variée de lignes de cette façade, la simplicité a été poussée à l'excès, et l'on peut lui opposer, tout au moins pour l'avant-corps du milieu, un dessin où l'architecte Charles-Antoine Jombert avait apporté, avec autant de sagesse, une décoration plus abondante ; au lieu d'un étage en attique, il donne plus de hauteur au premier étage, et, au lieu d'un comble au-dessus de l'attique, il place un étage de mansardes (fig. 3).

La figure 4 donne la porte principale, d'après le dessin du même Jombert. On y voit deux pilastres accouplés de chaque côté, d'ordre composite. Les murs de clôture qui y joignent sont ornés de corps de refend, avec groupes d'enfants. Au-dessus de la porte, un amortissement de cintre surbaissé, couronné d'un trophée d'armes soutenant un cartel, et embrassant toute la largeur de la porte et des pilastres.



76. On trouve parfois une expression sobre et sévère dans le style de l'architecture privée de l'époque de Louis XV. J

Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque de Louis XVI.

Nous avons réuni dans cette planche quelques documents caractéristiques de la décoration intérieure, à l'époque de Louis XVI.

Panneaux, par Salembier (fig. 7 et 8) et par Dugourc (fig. 1). — Panneaux pour une salle de bains, par Queverdo (fig. 18). — Frises, par C. P. Cauvet (fig. 10, 11 et 12) et panneau par le même (fig. 13). — Frises, par L. Prieur (fig. 2 et 6). — Panneaux de la suite des mois, d'après Charles Audran (fig. 14, 15 et 16). — Décoration pour écran (fig. 4). — Motifs divers, par Desrais (fig. 3, 5, 9 et 17).

On y sent un style épuré que le goût croissant de l'antiquité a ramené à la symétrie des lignes, et que le souvenir de l'époque précédente enveloppe encore d'une ambiance d'art élégant. C'est la grâce unie à la sobriété. Un élément domine cependant, c'est le nœud de ruban qu'on rencontre partout, pour lier aussi bien des gerbes de blé et des fleurs que des armes, des flèches surtout et des arcs, qui évoquent les batailles mythologiques.

69. Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque de Louis XVI.
(Première évolution : on n'a pas encore renoncé complètement aux caprices d'équilibre du système rocaille.)

A l'époque de Louis XVI, l'évocation de l'antiquité fut, pour ainsi dire, encouragée par l'étude de l'archéologie et de la philosophie.

Pavillons ou Salons de plaisance.

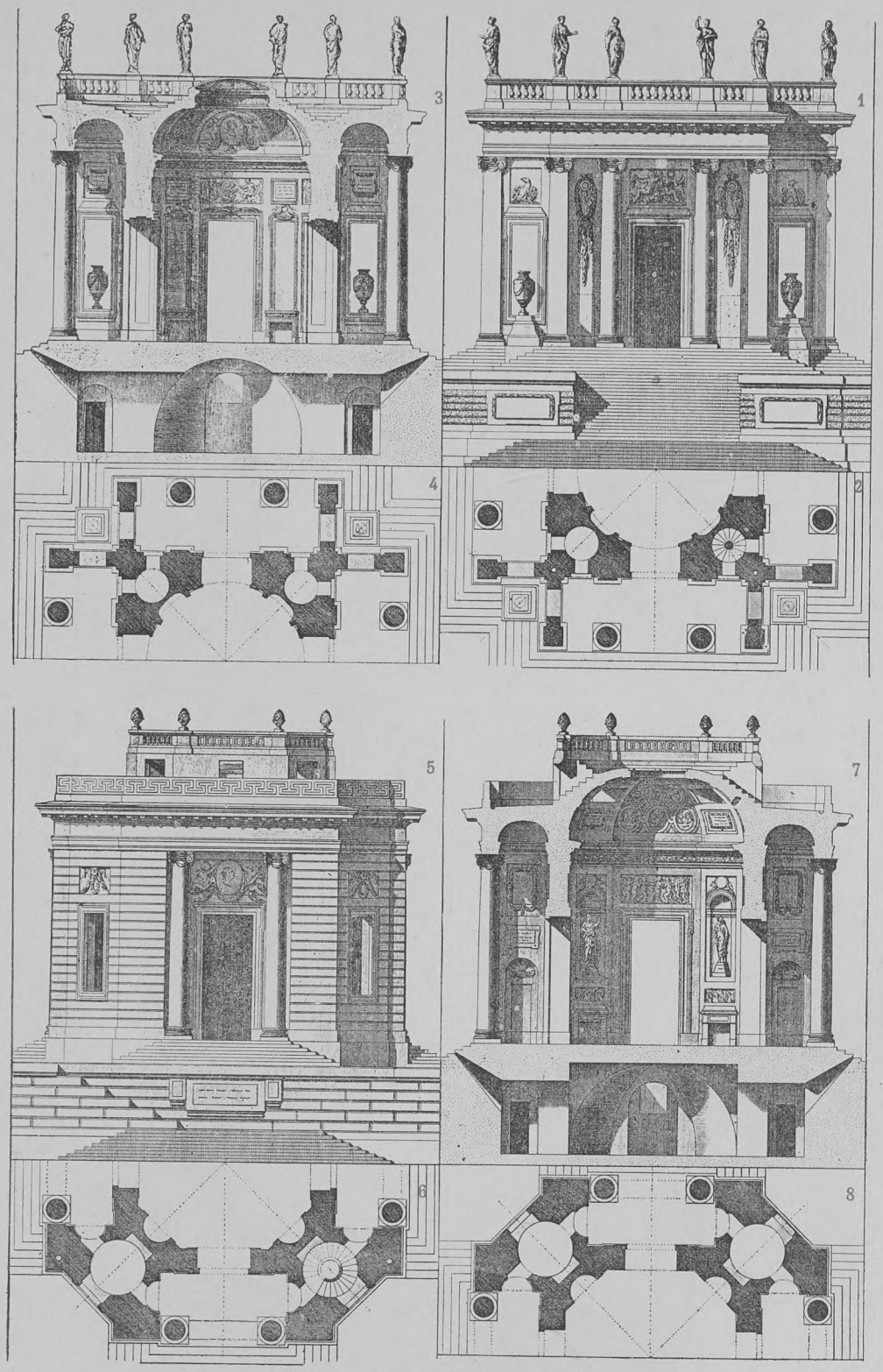
A l'époque de Louis XVI, le goût répandu de l'archéologie, et les prétentions du monde à suivre le mouvement des encyclopédistes avaient amené les architectes à élever dans les parcs, isolés de l'habitation principale, des petits édifices, où l'esprit évoquait le souvenir des temples antiques : on les consacrait, de nom seulement, à quelque divinité païenne, et c'est là que, dans l'intimité des causeries, on venait philosopher et se recueillir.

Parfois, dans ces sortes de pavillons, les architectes ont dépensé un certain talent d'appropriation et d'imitation ; l'imagination suppléait facilement à ce qui manquait, et la noble dame qui recevait dans cet asile silencieux la visite de ses courtisans, pouvait se croire un instant transportée loin du mouvement ambiant, et revivre des rêves d'antiquité.

Notre planche réunit deux de ces édicules d'un archaïsme qui n'est vraiment pas déplaisant :

Figure 1. — Façade (et plan fig. 2) ;
Figure 3. — Coupe du pavillon, figure 1 (et plan fig. 4) ;

Figure 5. — Façade (et plan fig. 6) ;
Figure 7. — Coupe du pavillon, figure 5 (et plan fig. 8).



105. A l'époque de Louis XVI, l'évocation de l'antiquité fut, pour ainsi dire, encouragée par l'étude de l'archéologie et de la philosophie. N

Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, la galerie devient de nécessité dans les hôtels particuliers

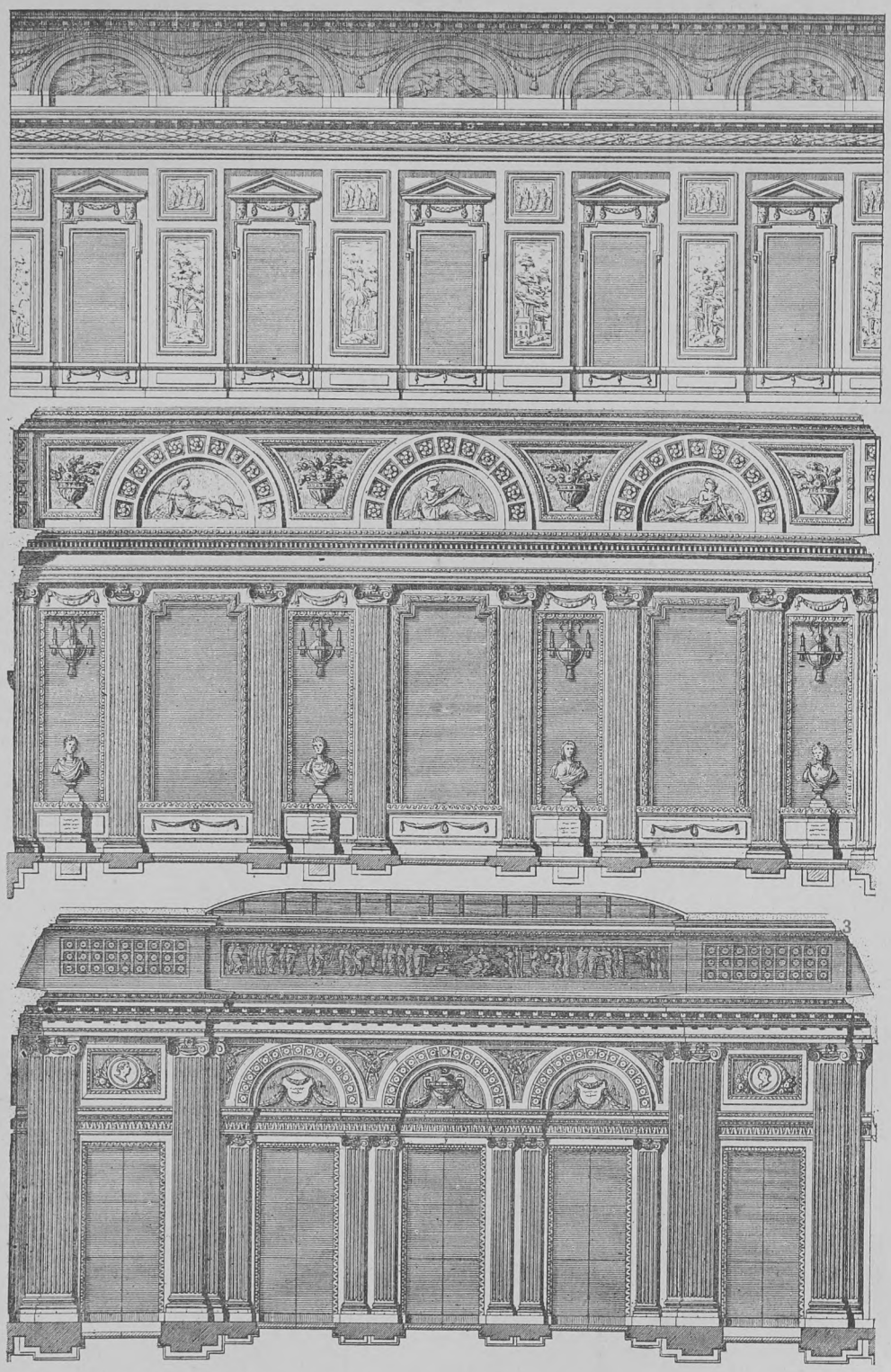
Décoration de trois galeries, dont une éclairée par le haut.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'archéologie était devenue, avec quelques hommes éminents, une science à la mode; le goût des choses du passé s'était répandu et multiplié, et les gens qui avaient de la naissance et de la fortune étaient devenus collectionneurs.

Mais il avait fallu imaginer un local spécial dans les hôtels, pour loger les collections, et à l'époque de Louis XVI, les galeries s'imposaient aux plans des architectes. Nous remarquerons, en passant, que déjà certaines collections étaient constituées non dans un seul but de joie esthétique ou d'orgueil, de la part de leur propriétaire, mais avec une arrière-pensée, mal dissimulée, de spéculation : quelques ventes à retentissement, dont les catalogues sont venus jusqu'à nous, du siècle dernier, et sont aujourd'hui chèrement disputés, nous renseignent singulièrement à cet égard.

Notre planche donne quelques-unes de ces galeries (fig. 1 et 2), bien éclairées, dont une (fig. 3) par le haut. Le décor avait à la fois la richesse tempérée et la simplicité élégante; on se figure aisément devant ces larges baies, que séparent des panneaux peints ou tapissés, des pilastres d'un ordre classique, ces arcades au-dessus desquelles court une frise sculptée, les vitrines où toutes les reliques du passé sont rangées méthodiquement, chacune étant mise en valeur ainsi qu'il convient.

Ces galeries faisaient souvent pendant à une orangerie, dans la symétrie des édifices, et on les plaçait de préférence au rez-de-chaussée, en façade sur un jardin.



106. Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, la galerie devient de nécessité dans les hôtels particuliers. N

La simplicité artificielle dans l'art rustique à la fin du XVIIIe siècle.

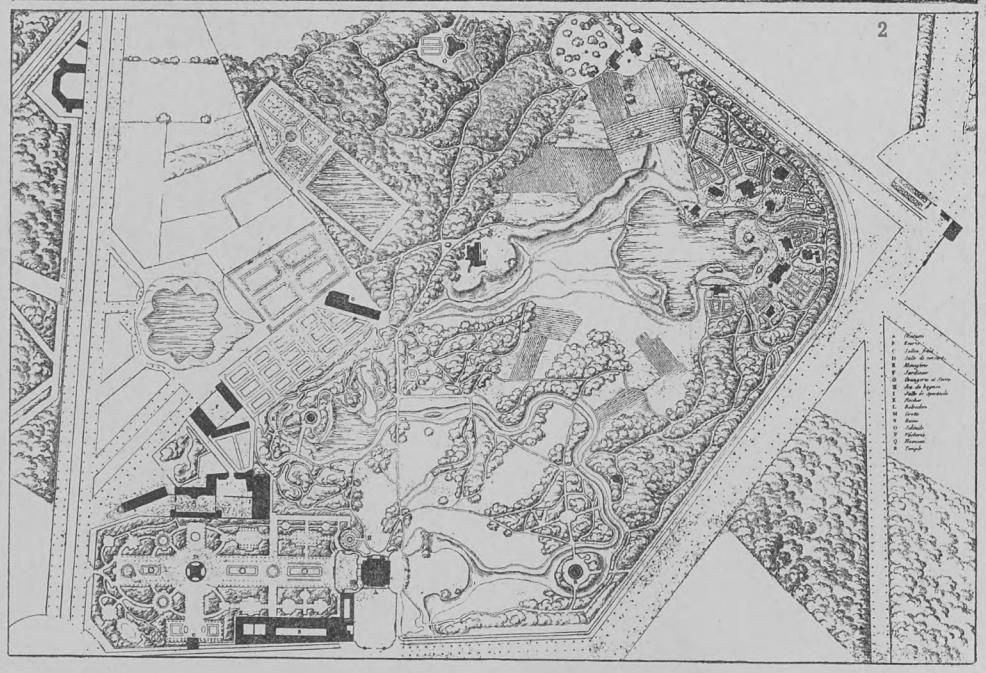
Laiterie de la Reine au château (et plan) du Petit-Trianon, à Versailles.

C'est en 1766 que l'architecte Gabriel construisit le palais du Petit-Trianon, simple corps de logis à deux étages, dont les quatre façades étaient décorées de colonnes et de pilastres d'ordre corinthien.

Quand il fut arrivé au trône, Louis XVI donna le Petit-Trianon à Marie-Antoinette, qui en fit sa résidence préférée. C'est là qu'entourée d'intimes et de conseillers néfastes, les Polignac, les de Vaudreuil, les d'Adhémar, elle voulut suivre les bucoliques et les élégies, qui affadissaient l'art et la littérature de son temps : elle se sentit une vocation de fermière, de paysanne, vocation qui se bornait d'ailleurs à une extériorité de convention. Hubert Robert, le peintre dont on recherche aujourd'hui les œuvres, lui composa, ainsi que le dit M. Louis Barron, « une campagne artificielle, un village pittoresque en miniature, où elle trouva délicieux d'aller, en chapeau de paille, robe de percale blanche, fichu de gaze, voir traire les vaches, pêcher dans le lac, baratter le beurre, écrémer le lait pour la confection des fromages ».

Les appartements du Petit-Trianon sont garnis de boiseries blanches, d'une exquise simplicité : la salle à manger, les salons, ont reçu des peintures de Dejuine, Natoire, Lépicié, Parent; le buste de Louis XVI était de Pajou; dans la chapelle, le maître-autel était orné d'un tableau de Vien.

Le jardin surtout (plan fig. 2) était d'une admirable coquetterie, avec ses allées ondulantes, bordées de fleurs rares et d'arbres superbes, son temple de l'Amour, de Mique, où Bouchardon avait dressé une statue fort belle : *L'amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule*; avec son salon de musique, décoré d'arabesques; le théâtre, dont Lagrenée avait peint le plafond, et les chaumières disséminées comme au hasard, la laiterie, de marbre blanc (fig. 1), le presbytère, la maison du bailly, le boudoir, la tour de Marborough, le vieux château, la ferme, la grotte, la poste du hameau, etc., tout ce qui constitue l'élément du décor des anciens opéras-comiques. Notre planche en donne un exemple, ainsi que le plan de ce val enchanté.



75. La simplicité artificielle dans l'art rustique de la fin du XVIIIe siècle. J

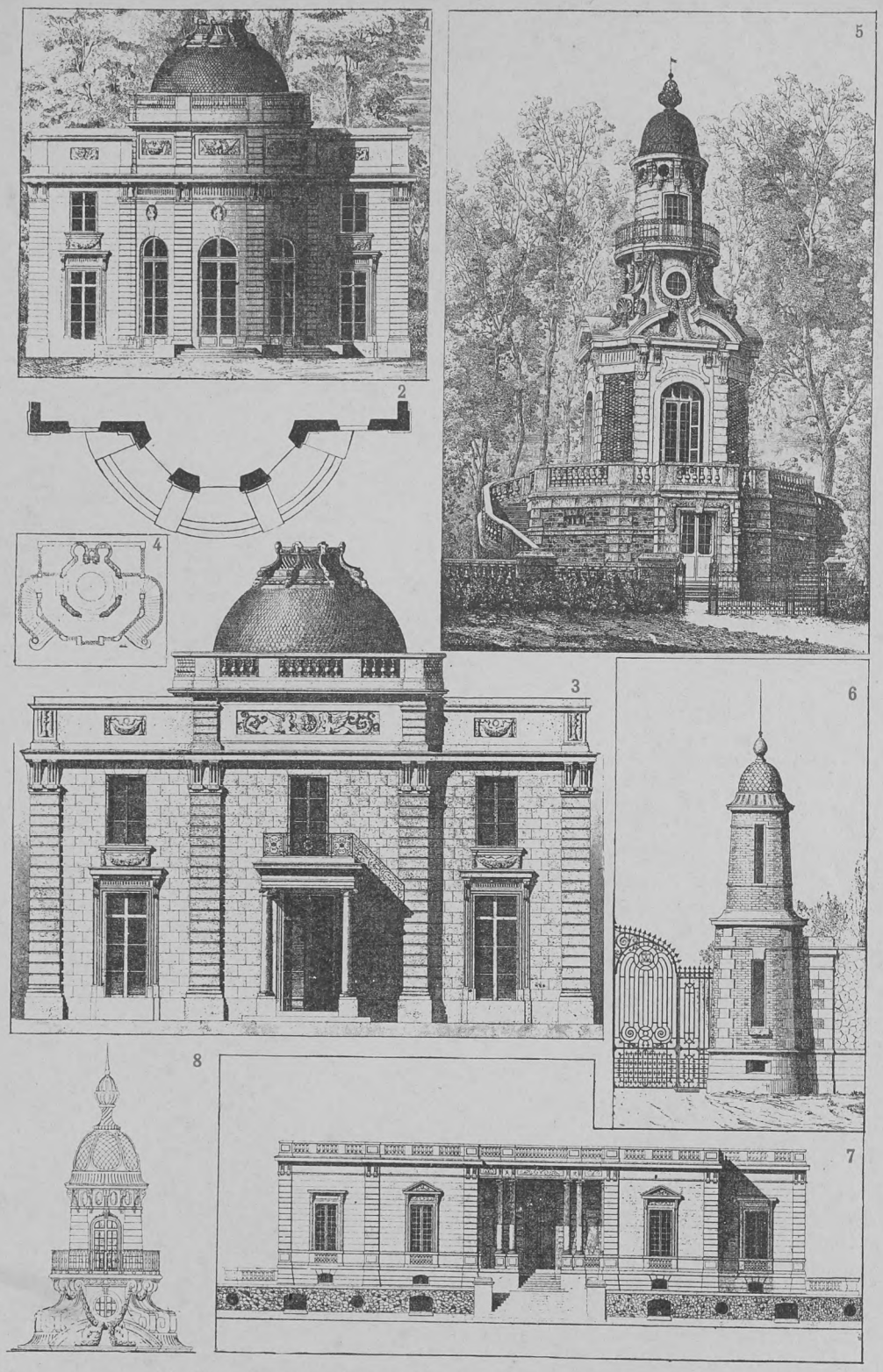
Pavillons de proportions ravissantes (Restauration moderne).

Folie d'Artois ou château de Bagatelle.
Bois de Boulogne, à Paris.

En 1785, la mode exhibait ses plus invraisemblables excentricités au bois de Boulogne, et l'architecture se mettait à suivre la mode : c'était à qui s'imposerait à l'extase de l'opinion, par plus de folie; c'est ainsi que la Folie d'Artois, ou château de Bagatelle, fut construit, sur l'emplacement de la maison d'Ange de Clarolais, en soixante-quatre jours, par huit cents ouvriers, sur les plans de l'architecte Bellanger. Une épigraphe gravée au fronton en lettres d'or disait le but de la construction : *Parva, sed apta*. Petit, mais commode : Deux petits pavillons, de proportions ravissantes, dans le plus pur style Louis XVI, deux nids blancs enfouis dans la verdure et les frondaisons du bas.

Ce château a été reconstruit, en 1864, par M. de Sanges .

Nous reproduisons : Façades diverses (fig. 1 et plan fig. 2 ; fig. 3 et 7). — Plan du premier étage, galerie et terrasse (fig. 4). — Pompe à feu (fig. 5, et détail de la lanterne fig. 8). — Porte du château (fig. 6).



74. Pavillons de proportions ravissantes (Restauration moderne).

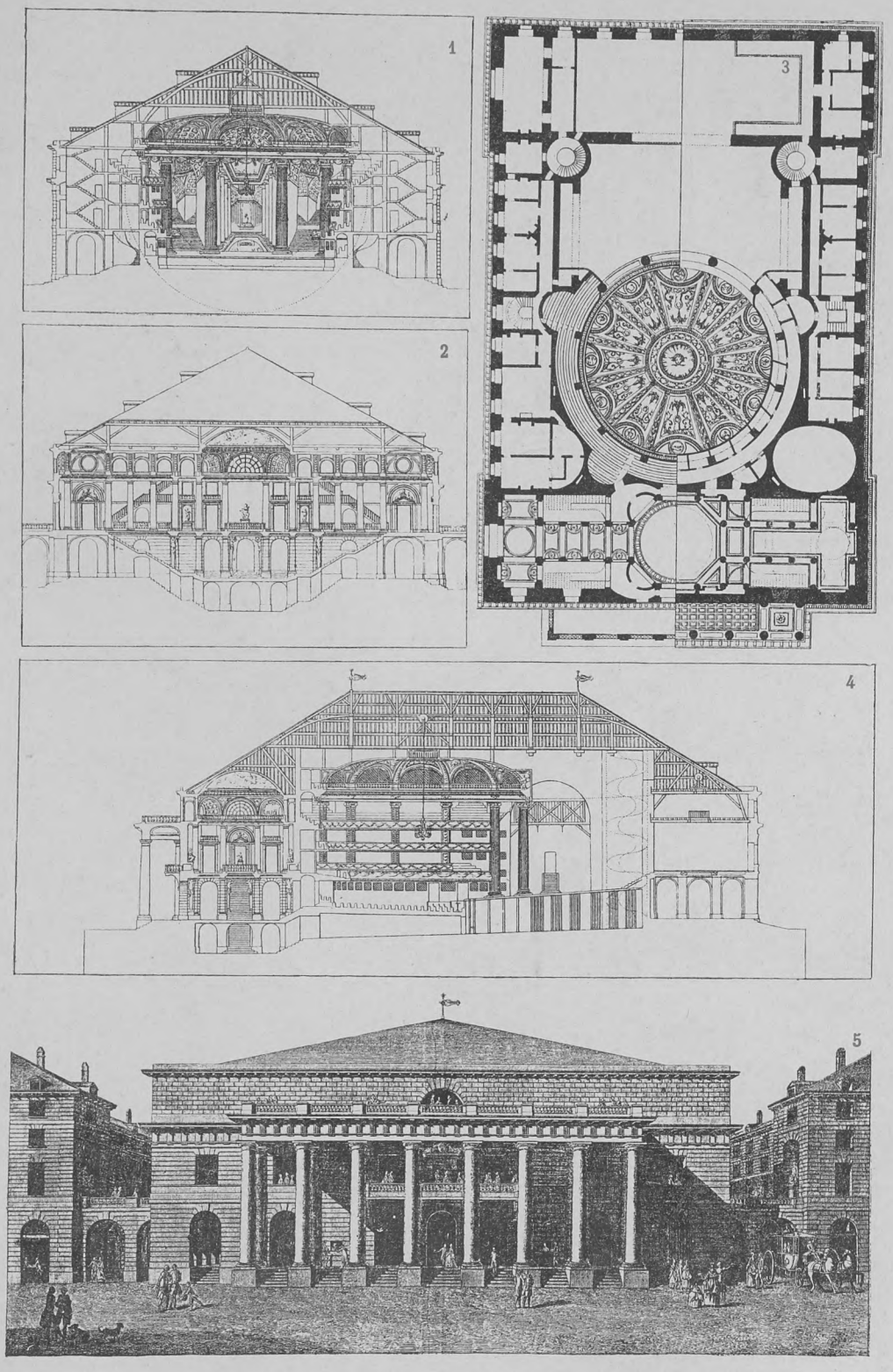
La construction des Théâtres à la fin du XVIIIe siècle.

Théâtre de l'Odéon, à Paris.

Le théâtre de l'Odéon, tel qu'il existe aujourd'hui, fut reconstruit en 1819, et remplaça celui qui fut incendié le 20 mars 1818.

Un incendie avait déjà détruit, en 1799, le théâtre construit à la même place par Marie-Joseph Peyre et Charles de Wailly. C'est l'œuvre de ces deux architectes, qui avait été achevée en 1782, que représente notre planche. On remarquera les voûtes portant une terrasse qui unissaient le théâtre aux maisons voisines (fig. 5).

Nous reproduisons : Coupe en face du théâtre (fig. 1). — Coupe du foyer et du grand escalier montant aux loges (fig. 2). — Plan (fig. 3). — Coupe sur la longueur (fig. 4).



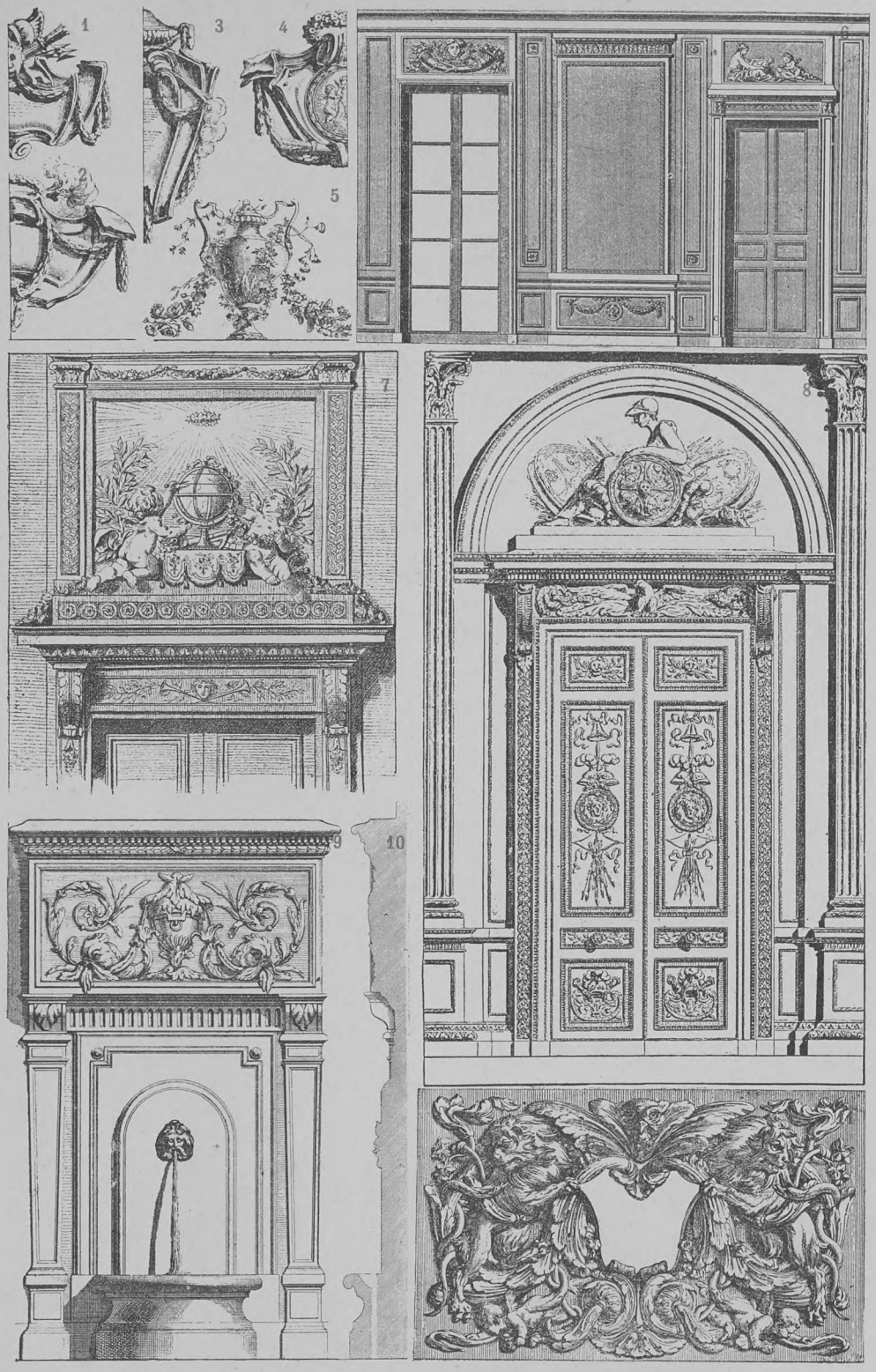
73. La construction des théâtres à la fin du XVIIIe siècle. J

Répétition de mêmes éléments décoratifs, et variété dans leur arrangement.

Lambris, Panneaux et Cartouches.

Voici de précieux documents caractéristiques sur la décoration intérieure à l'époque de Louis XVI. On remarquera que les éléments de cette décoration sont relativement peu variés : ils se répètent à l'infini, sans que cette répétition soit monotone, parce que l'arrangement en est suffisamment varié : mais partout on retrouve le vase, le médaillon, ou la sphère terrestre, avec les guirlandes de fleurs et de fruits, et les nœuds de rubans.

On remarquera surtout dans notre planche les dessus et les panneaux de portes (fig. 7 et 8), les cartouches (fig. 1 à 4), les lambris (fig. 6), les motifs décoratifs (fig. 5 et 11) ; et, de chaque côté de la petite fontaine (fig. 9 et profil fig. 10), les deux pilastres, plus larges au chapiteau qu'à la base, et qui sont bien conçus dans l'esprit des socles à bustes, et des pieds de consoles.



107. Répétition de mêmes éléments décoratifs, et variété dans leur arrangement.

Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque du Premier Empire. — Servitude imposée d'une expression déterminée par un styliste, en imitation des systèmes décoratifs de l'antiquité romaine.

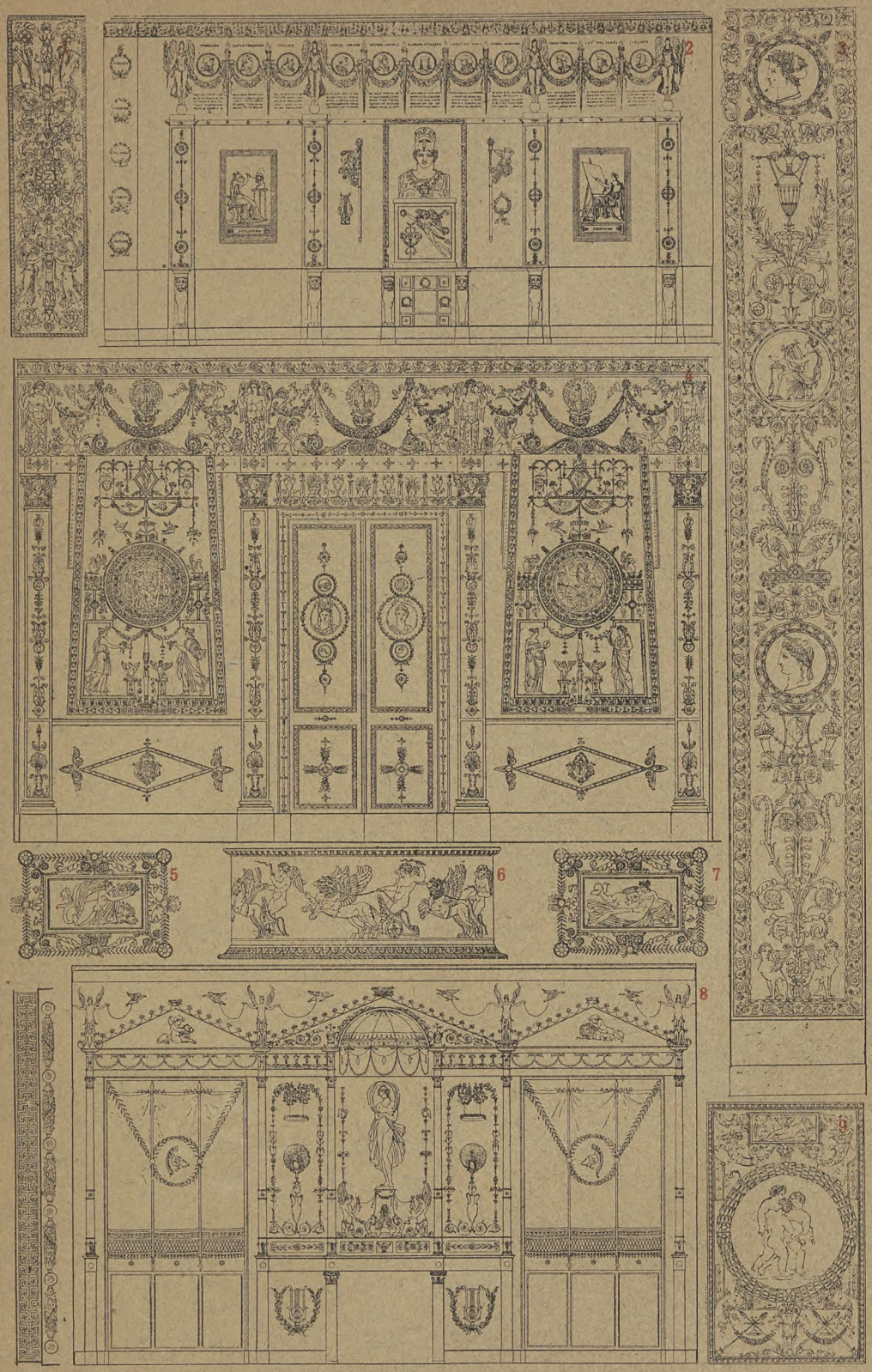
Le style empire ne réservait pas son système imprégné de la solennité antique aux seuls édifices officiels ; le goût public s'y était plié, et lorsque la fortune le permettait on faisait accommoder son intérieur à la façon d'un temple, où la mythologie se figeait en une immobile et froide évocation. Notre planche en donne des exemples caractéristiques.

C'est d'abord l'atelier d'un peintre (fig. 2). Des pilastres en menuiserie divisent les panneaux où une imitation étrusque symbolise sur des fonds bruns la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Gravure. Au-dessus, court une frise en bas-relief, dont le décor est fait de renommées et de flambeaux soutenant des guirlandes mêlées à des médaillons représentant les peintres célèbres, avec des inscriptions donnant le sommaire de leur état civil. Un buste de Minerve couvre le poêle, à dessus de marbre et de bronze, et qu'enferme une gaine en terre cuite. Au plafond, Apollon symbolisant le Jour et Diane la Nuit.

C'est ensuite la face latérale d'une chambre à coucher de femme (fig. 4). L'abondance de l'ornement lui donne une lourdeur magnifique à l'excès. Entre les pilastres, des tapis à décor prodigué semblent suspendus à l'architrave; dans la frise, on a multiplié les rinceaux, les chimères, et les guirlandes, peints en tons chauds, avec rehauts d'or, sur des fonds clairs. Et cela avait pour idée de symboliser la Grâce et la Beauté!

Enfin, voici un petit salon, décoré d'arabesques (fig. 8), et qui représente un petit temple de Vénus, composé de colonnes légères, et orné d'attributs qui rappellent les mystères de la déesse.

Sous les nos 1, 3, 5, 6, 7 et 9, nous avons réuni divers documents de décoration murale.



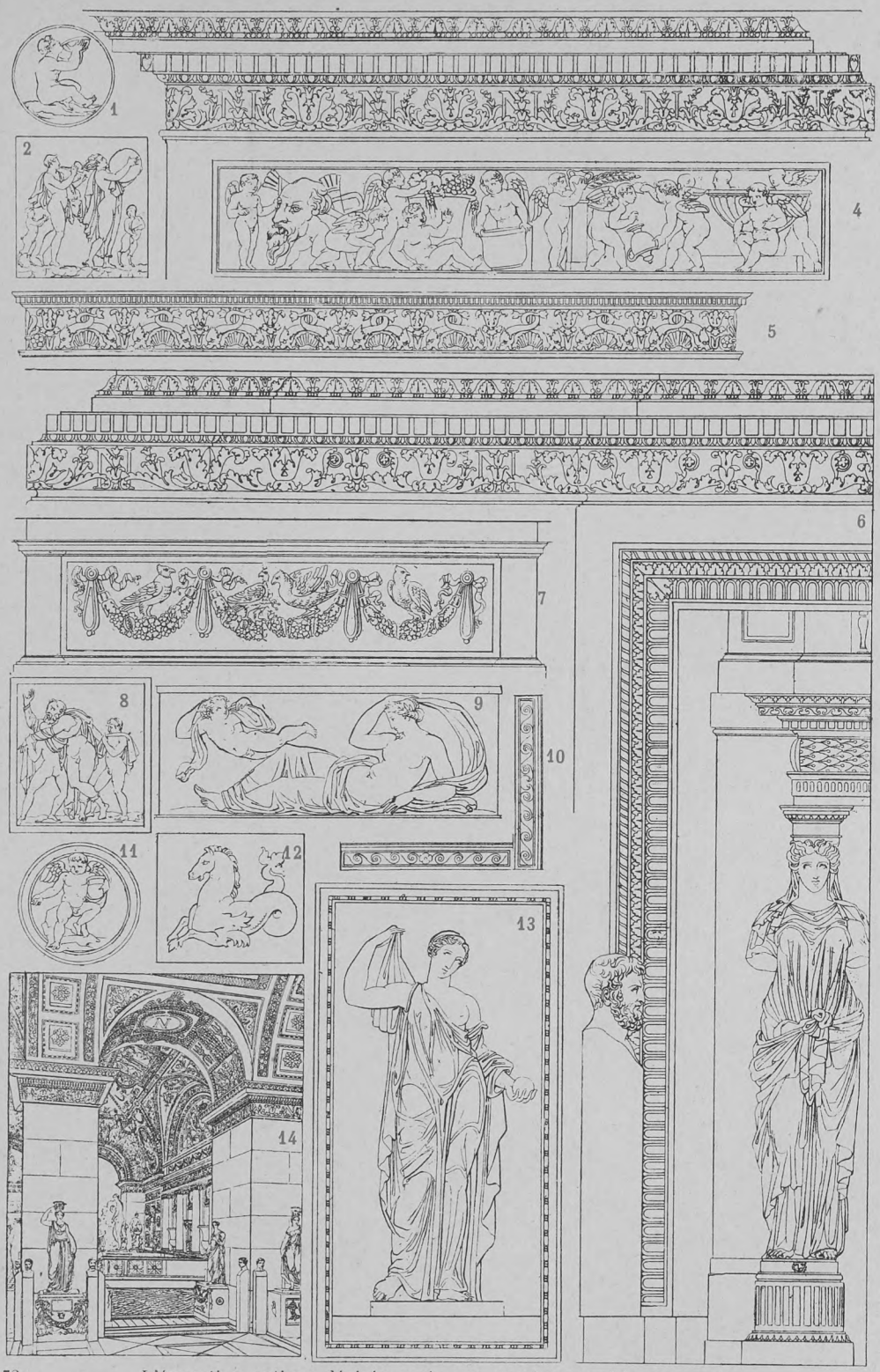
70. Documents caractéristiques de décoration intérieure à l'époque du Premier Empire. I
Servitude imposée d'une expression déterminée par un styliste, en imitation des systèmes décoratifs de l'antiquité romaine.

L'évocation antique désirée mais non exactement obtenue
par le Style du Premier Empire.

Salle de la Vénus de Milo au Louvre, à Paris.

Le style de l'empire a laissé une trace caractéristique dans le décor dont on a enrichi la salle où se trouve la *Vénus de Milo*, au Louvre.

Notre planche donne, avec une vue perspective (fig. 14), des détails de la voûte, sculptée et dorée, de l'élévation latérale, des emblèmes et attributs qui y figurent (fig. 1 à 13).



72. L'évocation antique désirée, mais non exactement obtenue par le Style du Premier Empire.

J

Le Style de l'Empire n'a pas tardé à être rococo, parce qu'il fut voulu,
qu'il fut imposé et enseigné,
et qu'il ne résulte pas d'un élan collectif d'inspiration,
auquel le temps, lentement, fournit des caractères déterminés.

Monuments privés sous le Premier Empire.

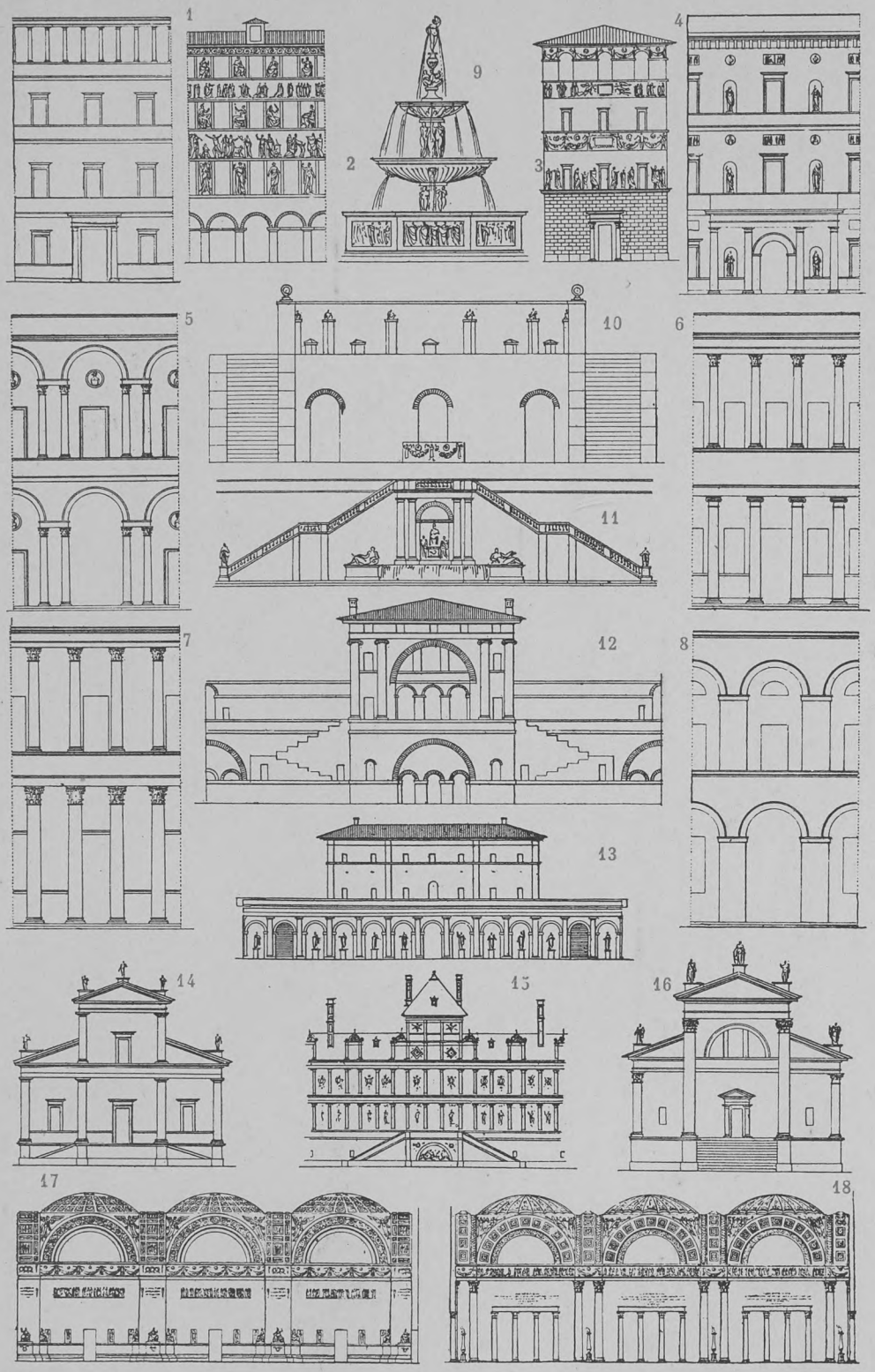
Si Percier et Fontaine imposaient leur goût, à l'époque de l'Empire, avec assez de puissance pour qu'il en résultât un style, l'enseignement de son côté exerçait une pression non dissimulée sur ceux qui pouvaient être appelés à traduire le style dans des constructions.

C'est ainsi que l'architecte Durand, professeur à l'École polytechnique, ne cesse de vanter l'architecture italienne aux ordres classiques, au détriment de l'architecture française, de l'architecture nationale; et cela uniquement parce que les architectes italiens ont fait de nombreux emprunts à l'art grec.

Dans notre planche, nous avons réuni des documents où ce professeur dresse le bilan des éléments à l'aide desquels il *faut* construire : il donne bien les moyens de les unir et de les mélanger; mais il semble surtout s'y connaître, quand il croit faire œuvre nouvelle, dans l'art d'assaisonner les restes.

Le texte dont il accompagne ses dessins est sec et affirmatif comme une théorie militaire; il n'étudie pas, il commande; il ne semble pas admettre de discussion et, dans la solennité de ses discours, il débite une foule de naïvetés et de vérités de La Palisse, avec une ingénuité qui fait sourire; mais il est officiel avant tout, et les dessins que nous reproduisons, à titre de documents, prouvent que son imagination ne confine aucunement aux bornes de la folie.

— Combinaison verticale de colonnes, de croisées, d'arcades, etc. (fig. 1 à 8).
— Emploi des objets de la nature dans la composition des édifices (fig. 9 à 12).
— Combinaisons verticales de pilastres (fig. 13 à 16).
— Coupe de galeries (fig. 17 et 18).

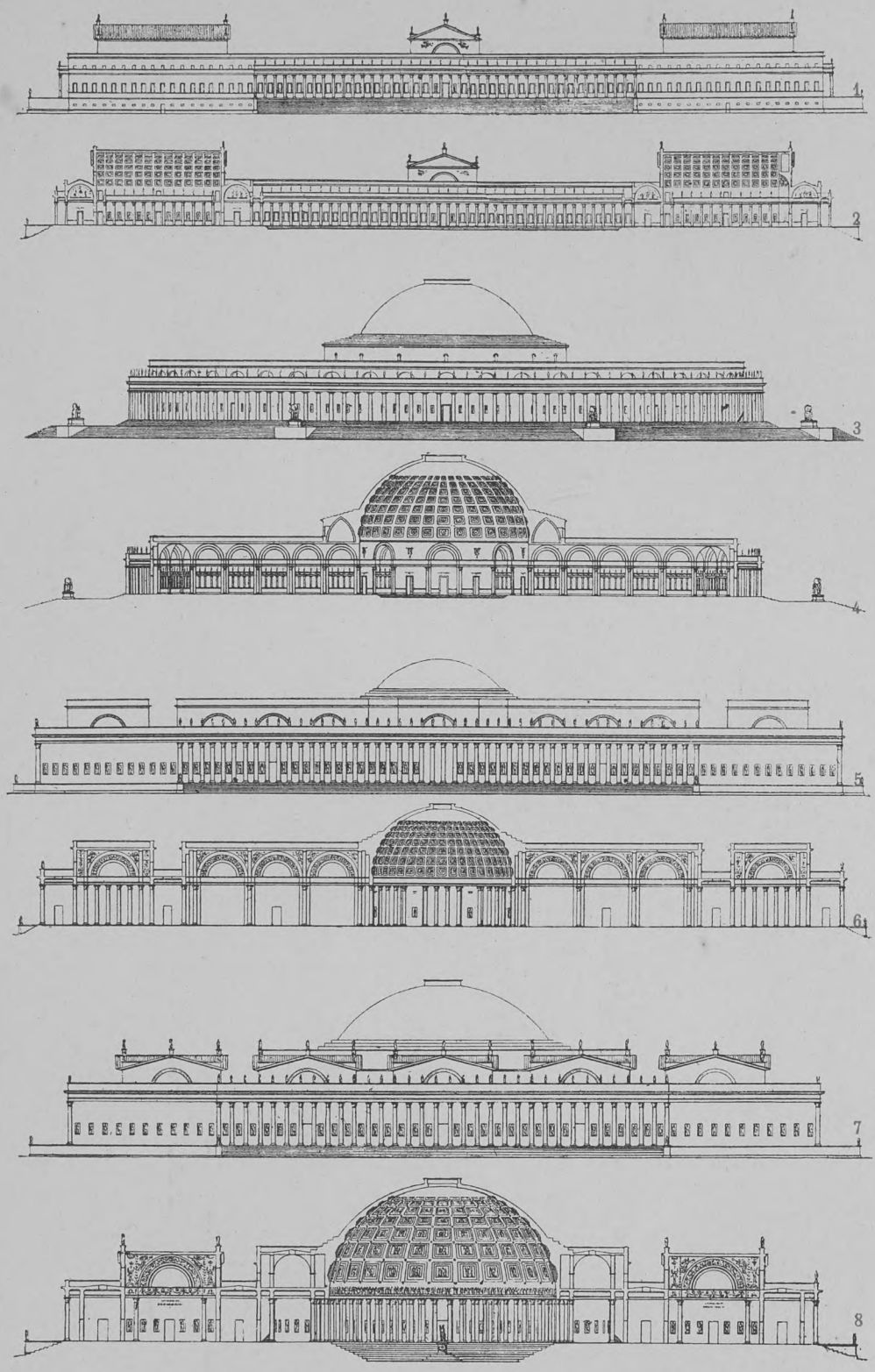


108. Le style de l'Empire n'a pas tardé à être rococo, parce qu'il fut voulu, qu'il fut imposé et enseigné, et qu'il ne résulte pas d'un élan collectif d'inspiration, auquel le temps, lentement, fournit des caractères déterminés. N

L'absence d'idée et la froide monotonie d'invention.

Monuments publics sous le Premier Empire.

Aussi, qu'il s'agisse d'un palais (façade, fig. 1; — coupe, fig. 2), d'une bibliothèque (façade, fig. 3; — coupe, fig. 4), d'un museum (façade, fig. 5; — coupe, fig. 6), d'un institut (façade, fig. 7; — coupe, fig. 8), le professeur Durand voit chaque édifice de la même manière; il n'apporte à l'ensemble que quelques modifications qui lui sont inspirées par la destination spéciale de l'édifice. Mais quelle pauvreté d'idée, quelle absence de goût dans la vision; quelle négation inconsciente de l'intelligence climatérique qui doit guider l'architecte vers telle ou telle expression d'art; la froideur unie à la stérilité; la vanité aussi unie à la sottise. Et pourtant le professeur Durand, en de longues pages illisibles, prend soin d'expliquer en quoi un palais se distingue d'une bibliothèque, un museum d'un institut; mais il n'en dessine pas moins des édifices ridicules où il se répète avec une désolante monotonie. Il faut toutefois lui rendre cette justice qu'il a lutté avec force contre l'abus de la décoration, demandant la beauté, ainsi que le dit M. Benoit dans sa thèse remarquable sur l'art français à la fin du XVIIIe siècle, non à l'ornementation, mais à la pondération des masses. « Adversaire du pastiche, il ridiculise l'étude minutieuse des ordres, n'admet la formule antique qu'en raison des habitudes prises, et ne l'admire que dans son mode hellénique. »



109. L'absence d'idée et la froide monotonie d'invention. N

L'excès de détails dans le décor d'un plafond donne une sensation d'écrasement.

Ancien palais des Tuileries à Paris.

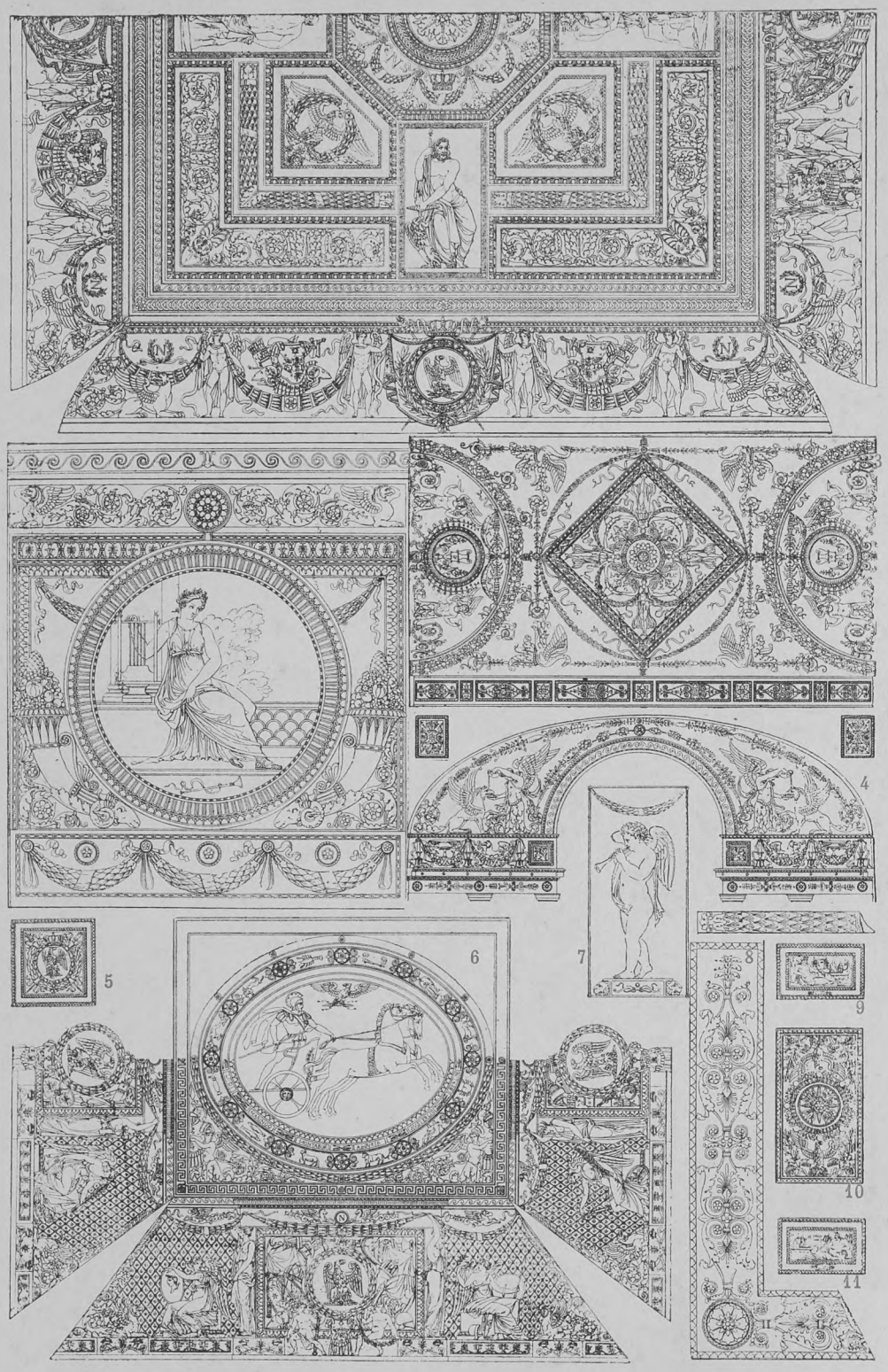
Voici quelques plafonds de l'ancien palais des Tuileries, où le style empire, émané de la collaboration de Percier et Fontaine, s'inscrivait avec la netteté sèche d'un procès-verbal. Ce sont :

Le plafond de la chambre à coucher de l'empereur (fig. 1) : armoiries et chiffres, avec trophées militaires que soutiennent des génies ailés ; puis, dans ce cadre, peintes en grisaille avec rehauts d'or sur fond de lapis-lazzuli, et occupant les faces de la partie carrée du plafond, quatre Vertus, symbolisées par des divinités mythiques.

Plafond du petit salon de service de l'appartement de l'impératrice (fig. 2) : peint en grisaille, avec rehauts d'or, sur fond gris, violet et bleu ; à compartiments ornés de rinceaux, cornes d'abondance et guirlandes. Dans un médaillon, une Muse assise, appuyée à une lyre.

Plafond de la salle des gardes (fig. 6) : La partie carrée, soutenue par des voussures droites ; il est peint en grisaille avec rehauts d'or et, sur le fond, des imitations de bronze. Au milieu, un sujet figurant Mars, revêtu d'une armure, monté sur un char, et parcourant la terre, en annonçant chaque mois de l'année par une victoire. Des trophées, auxquels se mêlent les aigles impériales, occupent les centres des quatre faces. Des Victoires et des Vertus guerrières complètent la décoration.

Plafond de la salle à manger (fig. 3), coupe sur la longueur (fig. 4) et détails (fig. 5, 7 à 11).



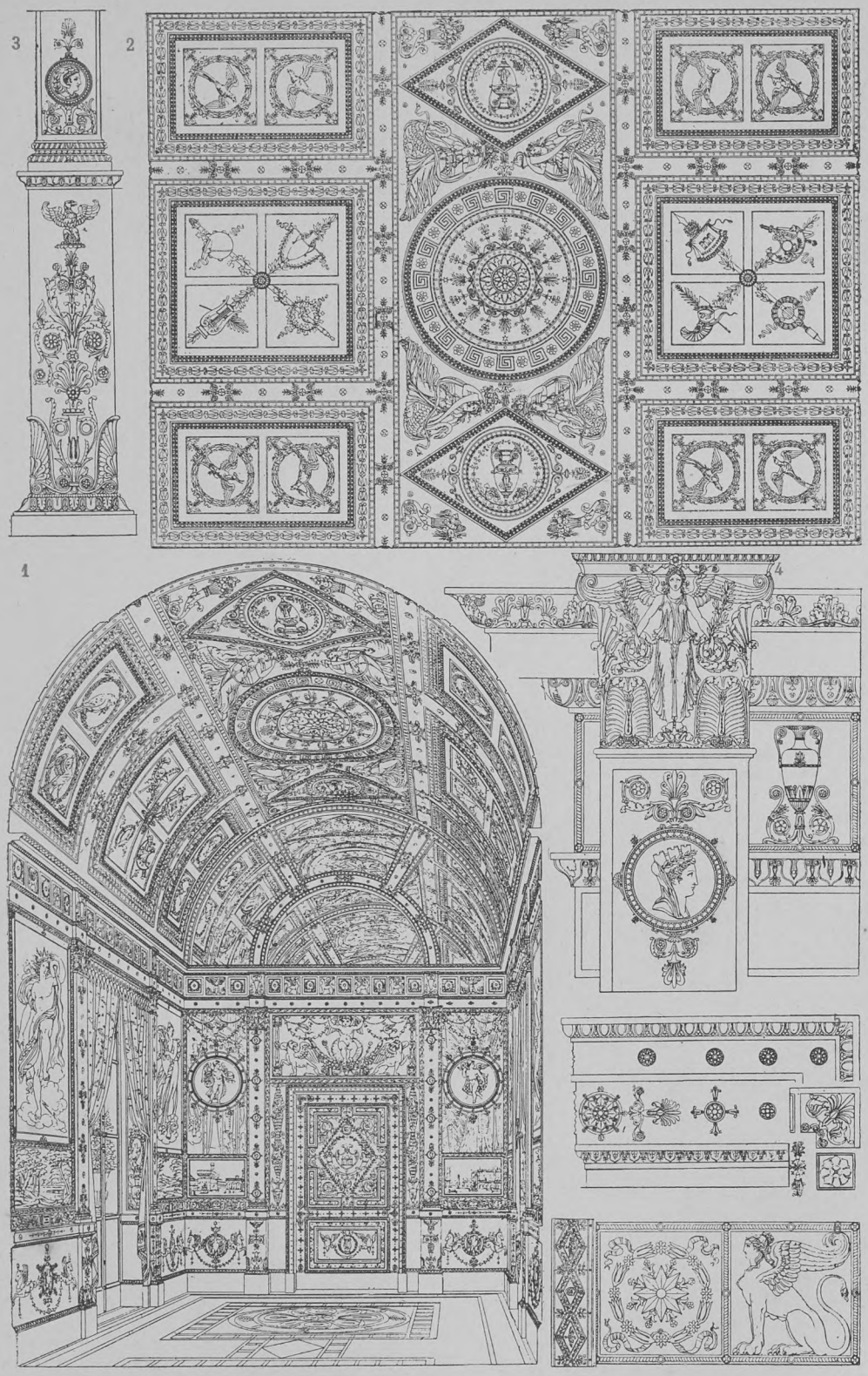
71. L'excès de détails dans le décor d'un plafond donne une sensation d'écrasement. J

L'art romain — expression décadente — choisi de préférence à l'art grec par les Stylistes de l'Empire : absence de simplicité et monotonie.

Ensemble et détails de la décoration d'un cabinet pour le roi d'Espagne.

Voici quelques parties d'ensemble de la décoration du cabinet du roi d'Espagne (fig. 1), exécuté à Paris, et transporté au palais d'Aranjuez. C'est là une œuvre élégante malgré les côtés poncifs de son invention et de son expression.

Des glaces revêtent les compartiments des pignons, augmentant la lumière de la pièce, et aussi répétant à l'infini le décor surchargé de la voûte et des faces. Les panneaux sont en acajou, et les ornements en platine (fig. 3 à 6). Girodet a peint les figures des saisons et les médaillons où sont représentés des jeux d'amours ailés. Les tableaux qui forment une frise de sites pittoresques ont été exécutés par Bidault et Thibault. La voûte du plafond (développement, fig. 2), partagée en compartiments, présente, avec des figures ailées couchées sur des cygnes et portant des cornes d'abondance, des médaillons où sont inscrits des oiseaux, des vases, des casques, des faisceaux, des boucliers, des lyres, des armoiries, tout le répertoire en un mot des accessoires habituels aux décorateurs de cette époque.



110. L'art romain — expression décadente — choisi de préférence à l'art grec, par les stylistes de l'Empire : absence de simplicité et monotonie. N

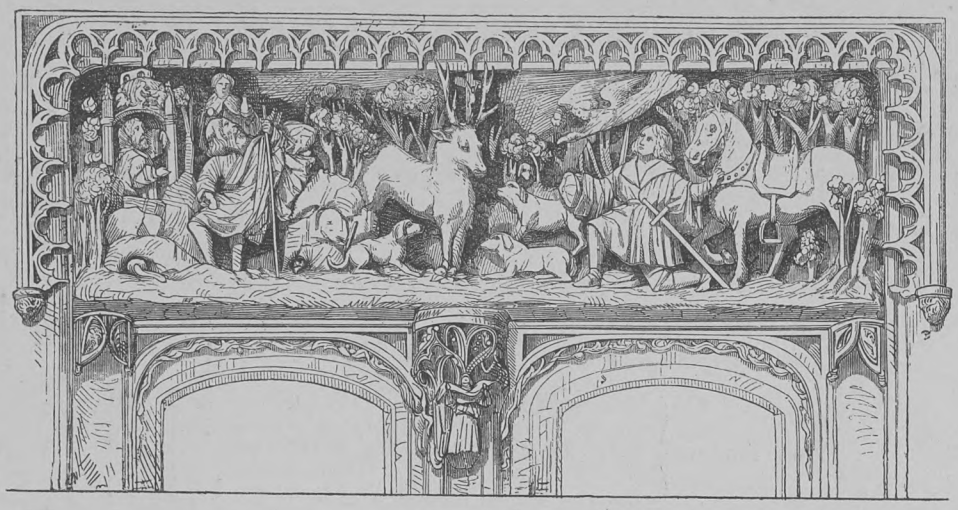


TABLE DES MATIÈRES

de technologie froide et fatigante, nous avons voulu que notre publication, d'une incomparable richesse documentaire, fût en même temps un livre de lecture ; c'est ainsi qu'elle deviendra, sans tarder, le recueil de consultation indispensable pour quiconque s'occupe d'art, de curiosités, ou simplement de la coquetterie et du bien-être de son foyer.

Enfin une importante étude sur la synthèse des Styles sert de résumé à tout le travail d'analyse auquel l'examen des Douze Cents reproductions documentaires a donné lieu.

DIVISIONS DE L'ÉTUDE

SUR LA

SYNTHÈSE DES STYLES DANS LES OBJETS D'ART ET LA CURIOSITÉ

§ I. Le Style : Sa définition, sa constitution. — § II. Les Styles : Caractères d'expressions. Étude synthétique des caractères. Connaissances historiques et perceptions sensibles. — § III. Style Roman. — § IV. Style Ogival. — § V. La Renaissance. — § VI. Époque Louis XIII. — § VII. Louis XIV. — §§ VIII et IX. Styles du XVIIIe siècle. — § X. Le XIXe siècle. — Conclusion.

SOMMAIRE ANALYTIQUE DES CENT PLANCHES D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

(Douze Cents reproductions documentaires)

ROMAN PRIMORDIAL

Poignée, Traverse et Fourreau d'Épée, recouverts de feuilles d'or travaillées, ciselées et émaillées. — Tuniques en soie, avec broderies d'or et broderies de perles sur fond or. Pièces d'Échiquier. — Faces principales du reliquaire de Pépin, cuivre émaillé. Croix de Béranger Ier, or et cabochons. Figure de Charles le Chauve et lettre ornée extraites de ses Heures. Fragment d'étoffe à fond brun, avec figures d'animaux, dorées. Crosses épiscopales : Émaux champlevés.

ROMAN SECONDAIRE

Couverture de l'Évangéliaire d'Aliberto, archevêque de Milan, en or, émaux et pierres fines. Lit copié sur un bas-relief de la cathédrale de Chartres. Fragment d'étoffe de soie brodée d'or. Petit métier à tisser. Pupitres garnis de leurs accessoires. Lit copié sur un manuscrit. Sièges en bois, forme massive.

ROMAN TERTIAIRE

Plaques en émail sur cuivre doré, faisant partie de reliquaires. Crosse en cuivre doré. Autel portatif en cuivre estampé. Plaque cintrée en cuivre champlevé et émaillé.

OGIVAL PRIMAIRE

Peinture sur vélin représentant des Episodes de la vie de la Vierge. — Bassins avec Armoiries et Personnages sur cuivre rouge, et détails : Émaux champlevés.

OGIVAL RAYONNANT

Peinture sur vélin représentant le Louvre sous Charles V. — Tapisseries de l'église Saint-Maurice d'Angers. (Au bas de la planche sont reproduites les miniatures d'après lesquelles ces tapisseries furent exécutées.)

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

AMEUBLEMENT. Dressoir chargé d'orfèvrerie. Dressoirs d'honneur avec leurs Officiers ou Gardiens. Cheminée bourgeoise garnie de ses hauts landiers. Motifs de décoration murale. — Buffets transformés en Oratoires et Décorations des Autels. Intérieur de Cabinet de travail.

ARMES ET ARMURES. Jouteur, Cavalier, Archers et Fantassins. Armure complète dite gothique, en fer poli et articulée, la tête protégée par une salade et une bavière. Armure de Joute.

ÉMAILLERIE. Coffret oblong en argent repoussé, et doré en partie, décoré en émaux de basse taille. Châsse de sainte Ursule, avec émaux.

ORFÈVRERIE. Reliquaires de Saint-Marc de Pordenone (Italie), portés sur pied, argent et argent doré, avec cylindre de verre ou caisse à facettes de verre.

PEINTURE SUR VÉLIN. Le Camp de Mussi-l'Évêque, avec détails sur les costumes, armures, architecture, disposition de camp fortifié et manœuvre des pièces d'artillerie.

TAPISSERIE. Scène de la vie sentimentale.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Bahut. Dressoir français. Coffres avec vaisselle d'or ou d'argent. Dressoir allemand et boiseries. — Lutrin. Sièges. Tambour de Chambre avec vitraux. Table. Dressoirs. Baldaquin, avec bas-reliefs.

ARMES ET ARMURES. Guisarme, Fauchart, Hallebardes de guerre et d'apparat.

BRODERIES. Lambrequin de velours pourpre, brodé soie et argent. Bande d'arabesques d'or et d'argent. Panneau d'application de broderies, tissées d'or et d'argent, sur velours pourpre. Autel de velours cramoisi, à décorations de cartenelles d'or bouclé.

EMAILLERIE. Plaque d'émail, inspirée d'un *Triomphe* de Mantegna.

ORFÈVRERIE. Statues reliquaires de Saint-Nicolas et de Saint-Christophe. Monstrance italienne 1497. Croix en cristal de roche avec monture en vermeil datée de 1511. Gobelet dit de Charles le Téméraire. Coupe de Frédéric IV en argent doré, ciselé et émaillé.

PEINTURE SUR VÉLIN. Première page d'un Manuscrit représentant un payement de rentes.

TAPISSERIE. Légende populaire de Gombaut et Macée.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Dressoir en chêne. Petit Coffre. Grand Coffre. Chaises et Coffrets de mariage. Chêne sculpté. — Lit avec draperies. Coffre. Meuble à deux corps et Armoire. Chêne sculpté. Boiserie avec bustes en bas-relief.

ARMES ET ARMURES. Casque, Bouclier et Épée. Armure dite de François Ier.

CÉRAMIQUE. Faïence d'Oiron, dite de Saint-Porchaire. Coupe. Salière et Buire. — Faïence d'Urbino. Coupes, Grand Plat et Plats creux. — Carrelages, Dallages et Revêtements.

DENTELLES. Patrons et Coiffure.

ÉMAILLERIE. Triptyque de Nardon Pénicaud. Nativité, Annonciation, Circoncision. Émail peint de Limoges.

HORLOGERIE. Montres en forme de croix latine, en cristal de roche. Montre en argent repoussé avec cadran émaillé. Pendule de table en argent repoussé. Montre en forme de tabatière. Montre en cristal de roche taillé à côtes.

ORFÈVRERIE. Salière en or. Coquille montée en argent doré. Salière en argent.

JOAILLERIE. Bagues, Boucles, Cachets, Cadres, Pendants.

TAPISSERIE. Arrivée de l'Image miraculeuse (Notre-Dame de Sablon) à Bruxelles. — Psyché reçoit la visite de ses sœurs. — Tapisseries flamandes.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Chaire à haut dossier. Caqueteuses et Chaises à bras. — Tables. — Cabinets et Dressoirs. Noyer sculpté.

ARMES ET ARMURES. Armures de cheval : Plaques latérales. Partie postérieure du caparaçon. Partie antérieure. Chanfrein en plaque du frontal.

CÉRAMIQUE. Moule pour terre cuite polychrome. Plats et fragments de plats. Aiguière. Vase et Chandelier. Bernard Palissy.

BRODERIE. Patrons de broderie. — Exemples de Point coupé.

ÉMAILLERIE. Buire. Plat et Hanap par Pierre Reymond. Aiguière par Jehan Courtois. Émaux peints de Limoges.

HORLOGERIE. Horloge astronomique en cuivre doré et gravé, cadrans découpés et décorés avec trois disques mobiles superposés.

JOAILLERIE. Pent-à-col et Boucles d'oreilles, montures ciselées, avec perles et émaux.

ORFÈVRERIE D'ÉTAIN. Plateau et Canettes cylindriques par François Briot et Gaspard Enderlein. Aiguière à anse. Plats à ombilic.

ORFÈVRERIE D'ARGENT. Cuillers et fourchettes pliantes, argent doré, gravé et enrichi de rubis et diamants taillés. Cuiller à feuillage en filigranes. Fioles d'élixir et Aiguières d'eau. Argent ciselé.

TAPISSERIE. Tapisserie attribuée à l'atelier de Fontainebleau.

VERRERIE. Burettes. Calices. Drageoir et Verres. Verrerie vénitienne.

ÉPOQUE DE LOUIS XIII

AMEUBLEMENT. Sièges de bois, à dossier droit. Table à colonnettes cannelées. Cabinet avec fond d'ébène enrichi de marqueterie de cuivre et d'étain. Lit avec tapisserie. Lustre, cuivre fondu. Fauteuil garni de cuir de Cordoue. Sièges en chêne, à décor ajouré et à colonnes torses. Cabinet espagnol, avec ivoires sculptés. Cabinet italien.

BRODERIE. Bandeau du dais de la Sainte-Ampoule. Manteau de cour, à larges dessins de fleurs. Devant d'autel, en broderie d'argent en haut relief sur fond d'or.

CÉRAMIQUE. Cage à décor polychrome à rehauts d'or. Plats. Encrier. Saucière avec son plateau. Vases. Traîneau porte-pipes. Broc. Grande garniture à décor sujets en camaïeu. Faïence de Delft.

DENTELLE. Point de Venise, fleurs rebrodées en relief sur les rinceaux.

HORLOGERIE. Montres enrichies de diamants et d'émaux. Pendules de cabinet. Horloge d'oratoire et petite Horloge.

JOAILLERIE. Calice. Fibule. Collier. Aigrette pour coiffure. Pent-à-col. Boucles de corsage. Motifs en silhouette.

ORFÈVRERIE. Coupes, Vasque et Vases en vermeil. — Vases dits de Ribeauvillé. Pièces de travail alsacien.

TAPISSERIE. Panneau pour tenture. — Cuir gaufré et doré.

VERRERIE Coupes et Verres gravés, à pied et avec couvercle.

ÉPOQUE DE LOUIS XIV

AMEUBLEMENT. Bureau. Panneaux. Tables. Meuble d'appui. Armoire et commode. Marqueterie de Boulle. — Guéridons, Appliques et Consoles. Bois sculpté et doré. — Lustres. Bronze ciselé et doré.

BRODERIE. Dossiers et Baldaquin de lit brodés en soie. Dossiers de chaise et Carreaux.

CÉRAMIQUE. Assiettes à fonds niellés. Assiette à décor jaune sur fond violet. Sucrier. Plat octogonal aux armes de Saint-Simon. Plat rond à décor bleu sur fond d'ocre. Assiette dentelée à décor polychrome. Faïence de Rouen. — Grès cérames.

DENTELLE. Barbe de Valenciennes.

HORLOGERIE. Horloges dites religieuses. — Bois sculpté ou Bronze doré avec larges parties d'écailles.

JOAILLERIE. Boucles d'oreilles, Broches, Bracelets, Médaillons, avec perles et pierreries.

ORFÈVRERIE. Buires. Vases. Seau et Motifs pour Vases d'argent.

TAPISSERIE. Titus sauvant les Juifs échappés de Jérusalem. — Tapisserie flamande.

ÉPOQUE DE LA RÉGENCE ET DE LOUIS XV

AMEUBLEMENT. Encoignure, laque du Japon et bronze doré. Chaises à porteurs, bois sculpté peint et doré. Commode en marqueterie et bronze doré. Traîneau en bois sculpté et doré. — Console et Commodes en vieux laque et en marqueterie garnies de cuivres ciselés. Coffre à bijoux, laque et cuivres ciselés. Petit paravent à quatre feuilles, à monture en bois sculpté et doré. — Grand bureau à cylindre, dit Bureau de Louis XV, décoré de compartiments de marqueterie de Riesener, et de bronzes modelés par Duplessis et Winant, ciselés par Hervieux.

BRODERIE. Motifs divers pour costumes.

CÉRAMIQUE. Vases bleu de roi, pâte tendre avec médaillons peints par Fontaine et Morin. Jardinières, l'une pâte tendre rose, l'autre pâte tendre vert céladon. Encrier de Marie Leczinska. — Porcelaine de Sèvres.

HORLOGERIE. Cartels. Bronze ciselé et doré. Pendules en porcelaine de Sèvres à fond rose avec monture en bronze doré. Pendule à l'Eléphant et Régulateur, par Caffieri.

JOAILLERIE. Tabatières et Bonbonnières. — Or ciselé, guilloché et émaillé. Aigrettes, Boucles d'oreilles. Châtelaine. Pendants de cou et de corsage.

ORFÈVRERIE. Samovar. Boîtes à épices. Huilier. Couverts. Salières. Cuiller à soupe. — Sucriers en Argent, décor rocaille, par Pierre Germain.

TAPISSERIE. Tapisserie de Coypel, ayant trait à l'histoire de Don Quichotte.

ÉPOQUE DE LOUIS XVI

AMEUBLEMENT. Secrétaires ornés de plaques en porcelaine de Sèvres. Table à déjeuner. Encoignure. Bureau Chiffonnier et Consoles. Bronze ciselé et doré. — Fauteuils et Tabouret garnis d'étoffe de soie. Bois sculpté et doré. — Guéridon. Jardinière et petit Meuble. — Table à jeu. Toilettes. Commode. Table de nuit. Console et Jardinière. En Thuya, Bois de rose, Acajou avec marqueterie, ornées de galeries, bordures et guirlandes de cuivre doré. — Chenets. Bronze ciselé et doré. — Socles à trois faces. Bois sculpté et doré, avec décor de Bronze ciselé et doré. — Thermomètres et Baromètres. Bois sculpté et doré et Bronze ciselé.

BRODERIE. Tapis en satin vert et or à pans. Tenture de soie de Philippe de la Salle, tissée à Lyon. Tapis portière en taffetas de soie bleu d'eau brodé.

CÉRAMIQUE. Plat du service dit de Buffon. Vase à fond bleu. Vase en porcelaine blanche avec monture en bronze doré, de Gouthière. Vase vaisseau à mât. Vase de milieu. Grand vase. — Porcelaine de Sèvres.

HORLOGERIE. Pendules pour cheminées ou consoles dont : Pendules au Serpent, exécutées par Lepautre. Pendule en porcelaine de Sèvres. Pendule de Lépine à disque.

JOAILLERIE. Tabatières et Bonbonnières. Or ciselé, guilloché et émaillé. — Cachets et Étuis de courrier. Bec-de-cane. Flacons de cristal gravé. Montres. Tabatière et Boutons. Pièces en or, argent et émail.

ORFÈVRERIE. Gobelet. Navette. Vases. Huilier. Manche de couteau. Sucrier pour sucre en poudre et autre pour sucre concassé. Pot à glace. Pièces en vermeil ou en argent ciselé. — Soupières et Salières. Surtout de table et Flacons. Argent ciselé.

TAPISSERIE. Toile de Jouy exécutée d'après les dessins de J.-B. Huet.

ÉPOQUE DU PREMIER EMPIRE

AMEUBLEMENT. Chambre à coucher. Lit. Fauteuil. Table de nuit et Détails d'ameublement. — Commode ornée de bronze doré. Fauteuil bergère, bois sculpté et doré, recouvert de velours brodé. Table à thé en porcelaine, plateau à compartiments rehaussés d'or et bronze. Fauteuil à deux places et Fauteuil à une place recouverts d'étoffe brodée. — Berceau du roi de Rome. Ensemble (Face, dos et profil) et Détails.

ORFÈVRERIE. Pot à oille. Fontaine à thé. Burette et Vases divers. — Argent repoussé et ciselé. — Trépied et Motifs. Bronze ciselé et doré.

Le volume est terminé par : Monogrammes et Marques figuratives de Faïence et de Porcelaine (600). — Poinçons des maîtres et marchands orfèvres-joyailliers (176). — Poinçons des anciens fourbisseurs de Tolède (99). — Lexique documentaire des Connaissances utiles aux Amateurs d'objets d'Art et de Curiosité. — Table générale des matières.

35056. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris.

C
DE
LE
D
XI
RO